

Claudia Johanna Godoy Carrera

EL FEMINISMO EN LAS VOCES SILENCIADAS
DE LUZ MENDEZ DE LA VEGA

Asesora: Lda. María del Carmen Meléndez de Alonzo



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras

Guatemala, octubre de 1996

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, octubre de 1996

INDICE

	Páginas
1. INTRODUCCION.....	4
2. MARCO CONCEPTUAL.....	5
2.1 Objetivos Generales y Específicos.....	5
2.2 Justificación.....	5
2.3 Importancia de la investigación.....	5
2.4 Alcances y límites de la investigación.....	6
3. MARCO TEORICO.....	7
3.1 Procedimientos empleados.....	7
3.2 El estructuralismo.....	8
3.3 El feminismo.....	9
3.3.1 Orígenes y Antecedentes.....	9
3.3.2 Feminismo: concepto y teoría.....	12
3.3.3 El patriarcado.....	13
3.3.4 El género.....	14
3.3.5 Corrientes feministas.....	15
3.3.5.1 El feminismo liberal.....	15
3.3.5.2 El feminismo radical.....	16
3.3.5.3 El feminismo socialista.....	17
3.3.5.4 El feminismo revolucionario.....	17
3.3.6 El feminismo en Centroamérica y Guatemala.....	18
4. MARCO METODOLOGICO.....	20
5. MARCO OPERATIVO.....	21
5.1 <u>Las Voces Silenciadas</u> y otras obras poéticas.....	21
5.1.1 <u>Eva sin Dios</u> y <u>Las Voces Silenciadas</u>	22
5.1.2 <u>Tríptico</u> y <u>Las Voces Silenciadas</u>	24
5.1.3 <u>De las palabras... y las sombras y</u> <u>Las Voces Silenciadas</u>	26
5.1.4 <u>Antología Poética</u> y <u>Las Voces Silenciadas</u>	28
5.2 Análisis retórico del poemario <u>Las Voces Silenciadas</u> ..	29
5.3 Breve análisis temático representativo.....	89
5.3.1 LA QUE CALLA - <u>Sobrevivencia</u>	90
5.3.2 LA QUE AMORDAZAN - <u>Añoranzas de Amazona</u>	93
5.3.3 LA QUE COCINA - <u>Injustificado Llanto</u>	96
5.3.4 LA QUE RECUERDA - <u>Documento indestructible</u>	99
5.3.5 LA QUE SE HERMANA - <u>Rescate</u>	100
6. VALORACION CRITICA.....	103
7. CONCLUSIONES.....	107
8. BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	109

ANEXO I.....	111
Biografía de la autora	
ANEXO II.....	114
Glosario	

1. INTRODUCCION

La poesía ha sido una de las mejores maneras para crear, recrear y descubrir el universo, tanto interior como exterior, desde lo tangible hasta lo intangible. En lo profundo de la poesía, como en cualquier obra literaria, existe una visión del mundo y una ideología determinada que rige la expresión y le da un sendero específico.

El descubrimiento personal de Las Voces Silenciadas significó el encuentro en blanco y negro, con pasión e ira, de muchas reflexiones, inquietudes o temores acumulados en desorden y de manera prohibida en una mente joven. La denuncia pareció -y aún lo es- un acto de legítima valentía.

Algún tiempo ha pasado desde ese primer encuentro y ha sido una gran satisfacción ver premiado el talento, el esfuerzo, la erudición y el feminismo de Luz Méndez de la Vega con el Premio Nacional de Literatura 1994, así como un incentivo más para retomar su obra Las Voces Silenciadas desde la crítica y el análisis literario.

Esta tesis consta de un marco conceptual en el que se incluyen los objetivos generales y específicos, la justificación de este estudio, su importancia así como los alcances y límites. También se ha elaborado un marco teórico sobre el feminismo, el cual se perfiló necesario para analizar con más elementos de fondo la poesía feminista de Luz Méndez de la Vega. Este marco comprende una breve reseña del feminismo a nivel mundial, regional y nacional, así como conceptos básicos sobre el enfoque de género.

El marco metodológico da información general sobre el método ex-post-factum y se apoyó en los instrumentos propuestos por Carlos Bousoño y Arcadio López Casanova (Véase el capítulo 4). Posteriormente, se compara el poemario Las Voces Silenciadas con otras obras poéticas de la misma autora, con el fin de establecer rasgos comunes y diferentes. El análisis del poemario Las Voces Silenciadas se presenta desde dos aspectos: el retórico (utilizando elementos de la nueva retórica) y el temático. Se finaliza este trabajo con la exposición de las conclusiones, la bibliografía general y una biografía breve de la autora.

Se hace indispensable agradecer a Luz Méndez de la Vega su generosidad y disposición para apoyar este trabajo y su feliz consecución.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 Objetivos

Objetivo Generales

* Profundizar en el estudio crítico de la obra de la primera escritora que ha recibido el Premio Nacional de Literatura, Luz Méndez de la Vega.

* Identificar por medio de procedimientos crítico-literarios la ideología feminista de los poemas de Las Voces Silenciadas.

Objetivos Específicos

* Analizar, por medio de la nueva retórica, los recursos que permiten introducir y desarrollar la ideología feminista en los poemas del libro Las Voces Silenciadas.

* Analizar de manera profunda la temática de algunos poemas para comprobar la carga feminista de los mismos y la manera de expresarla poéticamente.

* Identificar características o recursos literarios constantes en la obra poética de esta autora.

2.2 Justificación

* Muchas investigaciones y tesis se realizan en torno a la narrativa. Es menor el número que se dedica a los géneros lírico y dramático. Este estudio pretende sumarse y enriquecer los estudios acerca del hecho poético.

* Es necesario incrementar el estudio sobre escritoras guatemaltecas, especialmente si pertenecen a las generaciones más recientes.

* Existen nuevas ideas y visiones que intentan contribuir a la construcción de mejores sociedades. Dichas corrientes permean tanto las ciencias sociales como la cultura. En este sentido, es importante analizar cómo se expresa -en este caso, el feminismo- a través de la poesía.

2.3 Importancia de la investigación

Este estudio contribuye al conocimiento de la obra perteneciente a la primera escritora que ha recibido el Premio Nacional de Literatura.

Los procedimientos de análisis empleados se inscriben dentro de las recientes corrientes de retórica y análisis estructural, lo cual permite observar dicha teoría en la ejercitación práctica.

Esta investigación permite profundizar en el feminismo desde su inserción en la cultura, y más específicamente, en la obra lírica de Luz Méndez de la Vega. La obra lírica recrea desde lo personal hasta lo social, postulados y características del feminismo.

2.4 Alcances y límites de la investigación

Esta investigación se centra en un solo poemario de Luz Méndez de la Vega: Las Voces Silenciadas, debido a que es un poemario en el que la autora reconoce explícitamente su raíz feminista. El resto de poemarios son utilizados como referencias para comprobar las diferencias y similitudes fundamentales con respecto a aquél. La selección de un solo poemario ha permitido un análisis más profundo y detallado del contenido del mismo.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

3. MARCO TEORICO

3.1 Procedimientos empleados

Para un análisis retórico de los poemas de Las Voces Silenciadas se ha recurrido al uso de los procedimientos poéticos de Carlos Bousoño expuestos en su libro Teoría de la expresión poética.

Los procedimientos poéticos de Bousoño parten de presupuestos básicos como que la poesía "es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis" (1 : 18).

El trabajo poético consiste, entonces, en modificar el lenguaje y la significación de los signos o las relaciones entre éstos de tal forma que comuniquen un contenido anímico, el cual puede resumir en sí mismo lo sensóreo-afectivo-conceptual. Para esto el poeta se vale de procedimientos que transformen la lengua y sirvan para su fin último.

Desde la perspectiva de Bousoño, el lenguaje directo es lo opuesto de la poesía, y en cualquier texto poético se dan cuatro elementos importantes: un sustituyente, un sustituido, un modificante y un modificado. Es *sustituyente* o elemento poético reemplazador, la palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un modificante encierra una significación individualizada. El *modificado* es la palabra o sintagma que, fuera del poema, tiene una significación genérica. El sustituido es la expresión genérica o analítica de la lengua que corresponde con la expresión individualizada o sintética de la poesía del sustituyente.

Con base en estos primeros conceptos, el autor identifica algunos procedimientos poéticos propios de la poesía actual, tales como el desplazamiento calificativo, los signos de indicio, la imagen visionaria, la visión, el símbolo, los signos de sugestión, las expresiones abreviadas, las superposiciones en cinco distintas modalidades.

En un segundo momento se analizan algunos poemas desde el punto de vista temático. Para ello se ha recurrido al modelo propugnado por Arcadio López-Casanova. Este modelo se basa en el tratamiento del tema por medio de tres esferas: la de representación, la de extensión y la de jerarquización.

La esfera de la representación implica la identificación del foco (F) o motivo nuclear del tema y de uno o varios motivos secundarios, llamados complementos (C) en consonancia con los

actores líricos que se encuentren.

La esfera de la extensión se refiere a mostrar cómo se desarrollan y conforman dichos motivos temáticos mediante las unidades temáticas (UT), los formantes y de la conjunción de estos dos elementos resultará una articulación, es decir, un primer esquema organizativo.

Finalmente, en la esfera de la jerarquización se establecerán los niveles y funciones que se encuentran en las unidades temáticas dentro del poema. Por lo general, se pueden encontrar en:

a) la oposición entre la unidad temática principal y las complementarias o

b) el tipo de influencia o relación entre las complementarias con respecto a la unidad principal.

Estos niveles y funciones pueden ser: de apoyo, de contraste, de marco o de ampliación. La esfera de jerarquización sólo se desarrollará cuando exista un foco con sus respectivos complementos, si esto no se da, no hay necesidad de recurrir a esta esfera.

3.2 El estructuralismo

Este procedimiento seleccionado de una propuesta metodológica de Arcadio López Casanoya para abordar el texto poético tiene claras conexiones estructuralistas. Esto se muestra en el análisis que conduce al establecimiento de estructuras a partir del texto y las funciones entre los distintos elementos. De ello se deriva que se reconoce el texto como una estructura dinámica y activa, gracias a sus articulaciones internas y externas.

Según Dante Liano, citando a Piaget, "una estructura es un sistema de transformaciones encerrado en sí mismo. Esto es, que cuando decimos que un objeto es una "estructura", es porque vemos en él una red de afinidades y oposiciones en continua dinámica" (7 : 47). Liano determina que una estructura tiene tres principios básicos: la totalidad, la transformación y la autorregulación. La totalidad se refiere a la propiedad que tiene una estructura de ser un universo cerrado y autosuficiente para sí mismo. Dicha totalidad tiende a ser dialéctica, como la vida misma. Las transformaciones son las que mantienen la dinámica de la estructura: existe un constante intercambio entre los elementos de la misma. Para su estudio es necesario fijar la estructura en un momento histórico, detener el tiempo y así desarrollar su estudio. La autorregulación permite corregir o prevenir los errores de la estructura. Para hacerlo se deben identificar las leyes que regulan la estructura. La autorregulación se da tanto en los procesos internos como en la relación de una estructura como la globalidad.

La crítica literaria estructuralista considera la obra de un autor como una estructura, dice Liano. De tal forma, los elementos de la obra son estudiados en cuanto su función, es decir, como elementos activos. También se remite a la interrelación de los diversos planos de la obra lo cual proporciona una descripción correcta de la misma. Estos someros conceptos demuestran cómo el procedimiento de López-Arcadio se inscribe dentro de esta corriente crítica.

Debido a que la ideología feminista y su relación con la obra textual es fundamental para este estudio crítico, a continuación se presenta una breve reseña histórica y conceptual.

3.3 El feminismo

3.3.1 Orígenes y Antecedentes Históricos

Cuando tanto el hombre como la mujer pasaron a ser sedentarios, se establecieron ciertos roles. Tomando como falsa excusa la condición física y biológica de la mujer, se determinó su subordinación ante el hombre. De este punto hacia adelante sólo quedó avanzar.

En los primeros siglos, no es posible apreciar el protagonismo de las mujeres. Sin embargo, en la tradición cristiana es Jesucristo el primero que toma una posición liberadora hacia la mujer, lo cual se puede observar en parábolas como la que se refiere a la mujer que iba a ser lapidada o en la manera de tratar a María Magdalena, por ejemplo.

Durante la Edad Media se percibe el despertar feminista, paradójicamente, por medio de las herejías religiosas. Bien sabido es que gran cantidad de mujeres fueron quemadas en la hoguera por hechiceras. Esa muerte encerraba en sí el castigo a conductas femeninas que se rebelaban contra la moral imperante. Con la llegada del Renacimiento se revalora a la mujer, de hecho se instituye un culto hacia ella por parte del hombre, lo cual se muestra especialmente en el arte.

En el siglo XVI se inicia la polémica sobre la capacidad mental de la mujer. Algunos expresaban que la capacidad intelectual de la mujer era mucho menor a la del hombre, y en consecuencia, no debía educársele. Dentro de la literatura, un ejemplo evidente de tal postura es Fray Luis de León con su obra La perfecta casada. Sin embargo, ya hay mujeres que se oponen a esta postura y demuestran con hechos la falsedad de tal pensamiento, es ese el caso de Teresa de Jesús (Teresa de Avila).

En el siglo XVII, además de luchar por el derecho a la instrucción, las mujeres luchan por el derecho a la libre elección del marido, ya que hasta entonces eran los padres y familiares quienes escogían a la pareja de acuerdo con sus propios intereses. Mujeres precursoras del feminismo en esta época son Marie LÉjars de

Gournay en Francia, Anne Finch en Inglaterra, María de Zayas en España y Sor Juana Inés de la Cruz en Hispanomérica.

El siglo XVIII es el definitivo para el despertar del feminismo. En este siglo y con la revolución francesa se crea un ambiente favorable para pensar en la igualdad del hombre y la mujer. Olympe de Gauges decide escribir la DECLARACION DE LOS DERECHOS DE LA MUJER, inspirada en la Declaración de los Derechos del Hombre. Tal osadía le significó ser ejecutada en 1793. Napoleón Bonaparte puso su grano de arena en contra del movimiento feminista: en 1805 dio a conocer una ley en la que se declaraba la inferioridad de la mujer y por tanto se le negaba todo derecho político además de una sumisión civil, social y económica. Tal ley impedía que las mujeres lucharan por hacer realidad la Declaración de sus derechos.

En 1792, Mary Wollstonecraft, precursora del movimiento feminista, dio a luz una "Vindicación de las mujeres". Este documento se reconoce como el "compendio teórico más importante del feminismo radical burgués". Esta caracterización de tal documento se debe a que aún no se establecía una relación entre la revolución social y la liberación femenina.

Es en el siglo XIX que surge un verdadero movimiento feminista. Las primeras en organizarse para reclamar sus derechos civiles, políticos y sociales fueron las mujeres norteamericanas. En este período surgen nombres como Elizabeth Cady Stanton, Margaret Fuller y Lucrecia Mott entre las más importantes. El 19 de julio de 1848 sale a luz pública el Documento de Seneca Falls. Este documento recopila las conclusiones de una reunión amplia en la que se estudiaron las condiciones y derechos sociales, civiles y religiosos de la mujer. Este documento se considera "la primera acta de nacimiento del movimiento feminista" (3 : 11) de nuestro continente.

Mientras, en Alemania, Luisa Otto fundó la primera agrupación feminista en ese país. En América Latina se daban algunos chispazos, concretamente en Puerto Rico y Argentina.

Es en este siglo donde se encuentra la lucha de las mujeres por la conquista del derecho al voto, la cual es una de las dos corrientes feministas de mitad del siglo XIX. El sufragismo agrupaba especialmente a mujeres de clase media. La otra corriente agrupa a las mujeres trabajadoras que participan en partidos, sindicatos y organizaciones diversas.

La lucha sufragista tiene varios puntos importantes: así encontramos que en 1691, las mujeres del estado de Massachusetts obtienen el derecho a votar, el mismo que vuelven a perder en 1780. Por fin este derecho lo logran las mujeres suecas al participar en elecciones municipales en 1862. En 1869 las inglesas crean la Sociedad Nacional pro Sufragio Femenino, aún tendrán un largo y

tortuoso camino que recorrer para hacer efectivo su derecho al voto.

La utilización también trae sus beneficios: en 1869, en Estado Unidos, específicamente en Wyoming, se concede el derecho de voto a las mujeres para lograr el número necesario de electores para que este estado ingresara a la Unión. Nueva Zelanda es el primer país que concede el voto a las ciudadanas neozelandesas, y en 1901, en Noruega, las mujeres comienzan a participar en las elecciones municipales. En 1905, dos activistas inglesas son encarceladas por su participación en una marcha. Son ellas Annie Kenney y Christable Pankhurst. Pocos años después Christable junto a Emmeline Pankhurst y Flora Drummond volverá a ser encarcelada. En 1918, en Inglaterra, se concede a las mujeres de treinta años o más el derecho a votar y a ser elegidas para el Parlamento.

Mientras, en 1906, Finlandia concede el voto a las mujeres. En Latinoamérica es Ecuador el primer país que otorga tal derecho a sus ciudadanas en 1929. Las guatemaltecas alfabetas pueden votar a partir de 1945, al igual que las francesas e italianas. Las guatemaltecas analfabetas tuvieron este derecho desde 1965.

El movimiento sufragista fue perdiendo dinamismo conforme fue alcanzando sus objetivos. La otra corriente ha perdurado más. Hay diversos hechos enmarcados en el siglo XIX que son las huellas de esta corriente: El 6 de marzo de 1857, en Estados Unidos, un grupo de obreras de la industria textil y de la confección se declararon en huelga con el fin de obtener igualdad de salarios en relación a sus compañeros hombres y, además, la reducción de la jornada de trabajo. En un acto de cruel represión, el lugar donde se encontraban fue incendiado y varias mujeres murieron. Por tal motivo, en 1910, durante el II Congreso Internacional de Mujeres Socialistas realizado en Dinamarca, Clara Zetkin propone que se declare el 8 de marzo "Día Internacional de la Mujer" para conmemorar dicha huelga realizada por obreras en Nueva York. Clara Zetkin es en ese entonces militante del Partido Social Demócrata alemán, posteriormente en 1915 será expulsada del partido al oponerse a la Primera Guerra Mundial.

En 1870 las mujeres francesas y suecas pueden cursar estudios de medicina y en ese mismo año, en Turquía se inaugura una escuela normal para la formación de maestras y profesoras de las escuelas primarias y secundarias para niñas. En 1874, en Japón, también se funda la primera escuela normal para mujeres. En 1878 en Rusia, San Petersburgo, se funda la primera universidad femenina, Universidad Bestuzhev. En 1889, en este mismo país, Sofía Kovalevzkaya, célebre matemática, elegida como miembro de la Academia de Ciencias de Rusia.

Ya en 1915, en Suecia, la escritora Ellen Key reclama el derecho a la información sobre el control de la natalidad y la

ayuda social a la madre soltera. En 1917, la Revolución de Octubre en Rusia y la Primera Constitución Soviética (1918) establecen la igualdad de las mujeres y de los hombres en los campos de la política, la economía y la cultura.

Se debe reconocer que las militantes socialistas desarrollaron una importante tarea de concientización y convocatoria a la organización de la mujeres en las fábricas y en los barrios de las ciudades. También entraron en polémica con las sufragistas, ya que les achacaban a éstas que defendieran un movimiento independiente a sus intereses como clase social.

En 1923, en Latinoamérica, se realiza la V Conferencia Internacional de Estados Americanos, específicamente se lleva a cabo en Santiago de Chile y allí se aprueba el 26 de abril una declaración sobre los Derechos de la Mujer.

En el siglo XX, el feminismo resurge con fuerza durante los años sesentas, primero entre mujeres de clase media, militantes de organizaciones o partidos de izquierda y poco a poco va extendiéndose hacia sectores populares. Este resurgimiento rebasa las reivindicaciones de tipo legal y laboral. Además, se reconoce que sin importar el sistema político-social, la discriminación hacia las mujeres es un hecho palpable en todo el mundo.

3.3.2 Feminismo: concepto y teoría

Para comenzar, es necesario saber que el término feminista procede del francés y fue empleado en el sentido que hoy se conoce a partir de 1890 cuando sustituyó el término "mujerismo".

El feminismo tiene varias fuentes inspiradoras que se pudieron percibir a través del anterior detalle histórico, se señalan a continuación:

a. En el siglo XVIII, la ILUSTRACION aportó la idea de que la verdad podía ser encontrada mediante la investigación libre y razonada, con ello se abrió la puerta a la razón y se desterró la censura por motivos religiosos.

b. La ideología social del protestantismo permitió demostrar la falsedad de la idea católica sobre que las mujeres eran "sucias y agentes del diablo", aún a pesar de que Martín Lutero creía firmemente que la mujer estaba destinada a quedarse en casa. Tanto el racionalismo de la Ilustración como la moral del protestantismo se fusionaron en el liberalismo del siglo XIX y posteriormente esto fue aplicado a las mujeres como se demuestra en el libro The Subjection of Women de John Stuart Mills, publicado en 1896.

c. El pensamiento socialista utópico y el pensamiento socialista marxista aportaron la necesidad de transformar la base material y las relaciones de la sociedad para lograr la igualdad y la

justicia. Estos pensamientos ayudaron a visualizar la necesidad de cambiar las estructuras económicas y, además, atender demandas específicas de las mujeres.

d. La liberación sexual y los teóricos del psicoanálisis dejaron ver las influencias del inconsciente, la sexualidad, la represión del deseo y del placer en la opresión hacia la mujer.

A pesar de estas fuentes, se reconoce que es un desafío actual nutrir, desarrollar y defender teóricamente el feminismo.

Existen diversas formas de definir el feminismo. Maruja González advierte que, en primer lugar, es una experiencia personal que luego se convierte en acciones colectivas compartidas.

También lo define como: "una propuesta teórico-política, una fuerza, un movimiento, una esperanza profundamente revolucionaria porque incorpora a la lucha por la transformación de la sociedad dimensiones antes no consideradas como son la familia, la sexualidad, las relaciones personales, la vida cotidiana" (3 : 19).

De una manera más sencilla se puede decir que es la respuesta individual y/o colectiva que se da ante la opresión que sufre la mujer. En este sentido cabe preguntarse: ¿Quiénes son feministas? y la respuesta también la da esta autora, respuesta con la cual se coincide: "mujeres que tienen una nueva consciencia de sí mismas, de sus capacidades y potencialidades, mujeres que van dejando de autoevaluarse y valorarse en función del varón; mujeres que empiezan a comprender las razones de su marginalidad en la sociedad, de su postergación, de su consideración como ser inferior y luchan por transformar esta situación" (3 : 19).

Para comprender el feminismo y los poemas que vamos a analizar más adelante es necesario tener claros los conceptos básicos que sustentan esta teoría: el patriarcado y el género.

3.3.3 El Patriarcado

Según Stefanie Duczek el patriarcado es el dominio y la supremacía de los padres (varones) y en su núcleo es un sistema de dominio y poder masculinos en el cual éstos controlan a las mujeres mediante la dependencia económica, la amenaza y el uso de la violencia. Limitan a las mujeres a la esfera privada del hogar y de la familia y orientan a los hombres hacia las esferas públicas del trabajo y de la toma de decisiones (5 : 200).

Maruja González cita a varias autoras. Entre ellas sobresalen H. Hartman quien define el patriarcado como una estructura histórica y económica-social, y no solamente psíquica, que consiste en un conjunto de relaciones sociales jerárquicas, que crean o establecen interdependencia y solidaridad entre los hombres y los capacita para dominar a las mujeres. La base material del

patriarcado está fundamentalmente en el control que los hombres ejercen sobre las fuerza de trabajo de las mujeres.

Zillah Einsenstein relaciona el patriarcado con el capitalismo. Ella dice que el capitalismo necesita del patriarcado para funcionar eficientemente, ya que le permite sostener un orden y control de su estructura y organización. En conclusión, el patriarcado y el capitalismo son sistemas que se necesitan y refuerzan mutuamente. También afirma que el principal mecanismo de control reside en el sexo, ya que a partir de la diferenciación biológica se dividen las funciones sociales y el poder individual.

Empar Pineda se encuentra muy cercana a la posición de Einsenstein al decir que el sistema patriarcal es un conjunto de relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres, basado en un distribución del trabajo en función del sexo y recalca que la división del trabajo en función del sexo es un producto cultural y social y no un hecho biológico y natural.

Virginia Vargas plantea otra definición: es una forma de organización de las relaciones entre los sexos, que legitimada material e ideológicamente, confiere al hombre poder sobre la mujer, de donde derivan sus privilegios sobre cada una de nosotras. El sistema tiene como base la rígida división sexual de roles que asigna a los hombres y mujeres tareas diferentes en la familia y en la sociedad. Así como el capitalismo tiene como base material la propiedad y el control de los medios de producción, el patriarcado tiene como base material el control de dos aspectos básicos en la mujer: su sexualidad y su fuerza de trabajo.

Gracias a todas estas aportaciones podemos concluir que el patriarcado es un sistema en el cual el hombre tiene un poder ilimitado sobre la mujer y este poder se sustenta en dos medios de control muy importantes: la sexualidad y la fuerza de trabajo. Además, el patriarcado se complementa con el capitalismo y ayuda a que éste pueda funcionar de mejor manera.

3.3.4 El Género

Duczek aporta una definición bastante clara acerca de este término: el género se refiere a la diferenciación social que se hace entre lo femenino y lo masculino, es decir que el género es un término psicológico y cultural que alude a las características aprendidas que constituyen los esquemas o estereotipos de conducta supuestamente femeninos y masculinos. Para aclararlo aún más debemos saber que sexo pasaría a ser la diferenciación biológica entre hombres y mujeres, es decir que es la realidad biológica a través de la cual se juzga habitualmente como masculina o femenina a determinada persona. Duczek enfatiza cómo es usual que dentro de toda sociedad se utilice el sexo (lo biológico) para designar roles genéricos (esquemas culturales).

Martha Lamas, citada por González, coincide con Duczek. Ella explica como cada hombre o mujer nace con diferencias anatómicas, pero socialmente cada uno se comportará de acuerdo a su identidad de género, es decir de acuerdo al conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura sobre lo que es el comportamiento masculino y el femenino, y tradicionalmente, se le asigna al género femenino la esfera de lo privado, y al género masculino, la esfera de lo público, como si esto fuera algo natural. Se entiende lo privado como todo lo relacionado con el hogar, lo doméstico, la actuación dentro de espacios sociales, económicos muy reducidos. Lo público se refiere a esferas de actuación amplias como el trabajo remunerado, la participación social y política. A partir de esto, se debe reconocer que la desigualdad social reside en el género y no en el sexo: "El problema de las mujeres en la sociedad no es un problema de biología, sino del lugar social que, como género, ocupan. (...) El nuevo feminismo se levanta contra el hecho de que la diferencia entre los sexos sea convertida en desigualdad social, económica y política".

3.3.5 Corrientes feministas

Actualmente existen varias corrientes feministas las cuales surgieron en este siglo y que se constituyen en lo que la autora M. Granich llama "nuevo feminismo", entre ellas destacan la liberal, la radical, la socialista y la revolucionaria. Antes de pasar a describir cada una de las vertientes es importante conocer que se considera a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir como las precursoras de las nuevas características de la lucha feminista de este siglo.

Virginia Woolf escribió dos libros importantes relacionados con el tema: Una habitación propia (1929) y Tres Guineas (1937). A través de estos libros ella explica cómo la influencia nazi y fascista habían encontrado formas más sutiles y encubiertas de continuar la subordinación de la mujer. Recurrían, por ejemplo, a la exaltación de toda una mística y de las virtudes exclusivamente femeninas, así como el papel de madre y esposa.

Simone de Beauvoir publicó El segundo sexo en 1949 y con él se hizo famosa la frase "la mujer no nace sino se hace", con la cual se expresa gran parte del mensaje de esta obra: la opresión de la mujer como un hecho social y no como producto natural de su sexo. A partir de esta reflexión Simone afirma que la lucha por la liberación de la mujer involucra a toda la humanidad y no sólo a las mujeres.

3.3.5.1 El feminismo liberal

Surge en los años sesentas y es el primer movimiento que agrupa a las mujeres en función de reivindicaciones de género. El libro pionero en este sentido es La mística femenina (1962) de Betty

Friedan. En 1966, Betty Friedan fundó una organización, la National Organization of Women (NOW), la cual se caracteriza por ser un grupo moderado de presión que tiene por objeto establecer la igualdad de derechos para las mujeres en Estados Unidos. Dicho esfuerzo fue enfocado hacia las reformas legales. Esta organización es un buen ejemplo del tipo de trabajo que se desarrolla en esta vertiente. Además, debe subrayarse que fue en Estados Unidos donde floreció el feminismo liberal.

El desarrollo teórico de esta corriente fue débil pero su actividad política fue importante: lograron que mujeres llegaran a ocupar puestos de dirección, obtuvieron varias conquistas legales, entre ellas, la despenalización del aborto y la eliminación de discriminaciones legales y administrativas contra las mujeres.

Su gran debilidad residió en considerar al hombre como el enemigo principal, así como en no intentar cuestionar a fondo el orden social existente lo cual desembocó en que se le calificara como feminismo burgués y/o reformista.

3.3.5.2 El feminismo radical

Este surge de los movimientos sociales de izquierda de los países occidentales y en confrontación con ellos. En realidad, es una reacción en contra de la posición de marginación en que se encontraban las mujeres en las organizaciones y partidos marxistas de los años setentas. Esta corriente plantea que la principal contradicción radica en el sexo.

Dos de las principales exponentes de esta corriente son Shulamith Firestone y Lida Falcon, ambas aplicaron el materialismo dialéctico a la reflexión sobre las relaciones entre los sexos. Firestone rescata del aporte marxista, el materialismo dialéctico y a partir de su análisis concluye que la primera división de clase en la historia es la que se da entre los sexos y que por tanto las contradicciones creadas entre estos han sido el motor de la historia. La mujer constituye una clase social y, por tanto, se ubica en uno de los polos de esta contradicción. Debido a ello, la lucha por la transformación social tendría como ámbito la economía de la reproducción social y biológica.

Entre las críticas más marcadas a esta corriente se encuentra el haber aplicado mecánicamente el "materialismo dialéctico" y el intento de cambiar contenidos esenciales de las ciencias sociales en lugar de desarrollar nuevos conceptos, así como la ausencia de un análisis de clase consistente.

Sus aportes más importantes se refieren a que profundizaron de manera novedosa en la antropología estructuralista y en el psicoanálisis; señalaron a la familia como la fuente fundamental de la opresión de la mujer; analizaron el patriarcado en la sociedad

capitalista y las consecuencias en éste de la división sexual del trabajo. Además, hicieron evidente que los problemas de la mujer no pueden subordinarse a los problemas de clase y resaltaron la necesidad de romper con todas las formas ortodoxas y dogmáticas de entender y hacer política.

3.3.5.3 El feminismo socialista

Surge a partir de sectores muy amplios de mujeres de izquierda y se desarrolla grandemente en los años setentas. Dentro de lo teórico, reivindica el aporte marxista para el análisis de la opresión de la mujer, acepta la teoría de lucha de clases y sus implicaciones políticas.

Un punto de unión entre todas se encuentra en su opción por la construcción de una sociedad socialista, aunque no relegan y le dan importancia a la lucha por una sociedad en la que no exista dominación de los hombres sobre las mujeres, en este sentido luchan contra el capitalismo patriarcal.

Entre sus principales aportes se encuentran los señalamientos de vacíos en la teoría marxista, así como la elaboración de teorías y análisis sobre las relaciones de reproducción. Algunos de estos aportes son:

* La dominación de la mujer se da en tres aspectos esenciales de su vida: su sexualidad, su capacidad reproductiva y su capacidad de trabajo.

* La división sexual del trabajo es la primera forma de división del trabajo que aparece en las sociedades humanas.

* Sobre las relaciones de reproducción se estructura la sociedad patriarcal que asegura por diversos medios, la jerarquía de los hombres sobre las mujeres.

* Las instituciones patriarcales por excelencia son: la familia, el matrimonio y la ideología patriarcales. El elemento más importante de esta ideología es la jerarquía indiscutible entre los sexos, las explicaciones son de orden mítico, religioso, filosófico y hasta el pensamiento científico y el lenguaje están "en masculino". Se señala también que la ideología patriarcal es el fundamento de la constitución de la personalidad sexual.

* Se considera al trabajo doméstico como esencial para el funcionamiento del sistema capitalista y la célula familia en la que se realiza, esencial para el sistema patriarcal.

3.3.5.4 El feminismo revolucionario

Este surge en los años ochenta, a partir de la experiencia de lucha revolucionaria de las mujeres en Centroamérica. Su tesis

central establece que el problema de la mujer, tanto a nivel estratégico como táctico, exige la participación de la mujer en el desarrollo de una estrategia general revolucionaria, es decir que se lucha por instaurar el socialismo para así acabar con toda forma de opresión y alienación.

Esta vertiente destaca dos aspectos de su lucha: el primero es contra la burguesía, contra el sistema capitalista que enfrenta diariamente a oprimidos y opresores, y el segundo, es una lucha por transformar revolucionariamente la situación específica de la opresión hacia las mujeres.

3.3.6 El feminismo en Centroamérica y Guatemala

En Centroamérica se han desarrollado los movimientos de mujeres, principalmente a partir de las luchas revolucionarias. Ejemplos de esto son los movimientos de mujeres en Nicaragua y El Salvador. De hecho, el feminismo revolucionario que recién se ha mencionado intenta ser una manifestación original y nacida de esa situación específica.

En estos dos países el problema de la opresión de la mujer se integra con la problemática de la explotación económica, política y cultural de los pueblos.

En Nicaragua está la "Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinosa" (AMNLAE), la cual colaboró con el gobierno del FSLN. En El Salvador, en 1979 surgió la "Asociación de Mujeres de El Salvador" la cual se integró al movimiento popular salvadoreño.

Costa Rica cuenta con la organización de mujeres más antigua de Centroamérica: la "Alianza de Mujeres Costarricenses" fundada en 1952. Otras organizaciones son el "Centro Feminista de Acción e Información" (CEFEMINA), el grupo feminista "Ventana" y el movimiento femenino del Partido Liberación Nacional creado en 1979.

En Guatemala, el movimiento de mujeres y el feminismo se vio afectado, como todo, por el conflicto armado interno, la política contrainsurgente y las olas de violencia que se desataron a partir de 1954. Sin embargo, es innegable que mujeres obreras, campesinas indígenas, estudiantes, maestras, empleadas públicas, religiosas, madres, esposas, hijas y hermanas formaron parte masivamente de las luchas populares de los años setenta al integrarse con las distintas organizaciones políticas.

El florecimiento de organizaciones de mujeres se da a partir de 1985. Sólo algunas organizaciones, la minoría por cierto, se reconocen como feministas, tal el caso de la "Agrupación de Mujeres Tierra Viva". El resto también lucha por reivindicaciones propias de la mujer, pero sin asumir el feminismo, tal el caso del "Grupo Guatemalteco de Mujeres" (GGM), la "Coordinadora de Mujeres de Guatemala" (COMUGUA), "Grupo Femenino pro-mejoramiento de la Familia" (GRUFEPROMEFAM), etc.

Este marco teórico acerca del feminismo es indispensable para poder analizar con más elementos de fondo, la poesía feminista de Luz Méndez de la Vega en su libro Las Voces Silenciadas. Dicho análisis se plasma en un capítulo posterior. Conocer la historia del feminismo tanto a nivel mundial como regional y nacional ayuda a comprender más profundamente el proceso vivido por la misma escritora y la influencia del mismo en ella.

4. MARCO METODOLOGICO

Esta investigación se sitúa dentro de las investigaciones descriptivas ex post factum. Dicho tipo de investigación estudia, interpreta y refiere lo que aparece y lo que fue, con las relaciones, correlaciones y estructuras correspondientes. Debido a la naturaleza de esta investigación se ha prescindido de una o varias hipótesis, para recurrir a objetivos, los cuales se convierten en la guía fundamental del estudio.

Para el análisis y crítica de Las Voces Silenciadas se desarrollarán los siguientes pasos:

a) Una comparación entre los poemas de Las Voces Silenciadas y otros poemarios publicados, pertenecientes a la misma autora. Dicha comparación será impresionista.

b) Un análisis retórico de la totalidad de los poemas que conforman Las Voces Silenciadas. Dicho análisis no recurrirá a las figuras de la retórica tradicional, sino a las planteadas por Carlos Bousoño en su libro Teoría de la expresión poética : Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles.

c) Un análisis temático sobre cinco poemas representativos de las cinco partes en que está dividido el poemario. Para este análisis se utilizará el procedimiento planteado por Arcadio López-Casanova en su libro El texto poético : Teoría y metodología.

En las conclusiones se llevará a cabo la síntesis de los rasgos y características sobresalientes detectadas por medio de la aplicación y combinación de estos procedimientos. Dicha combinación responde a la necesidad de abordar los fenómenos líricos desde distintas perspectivas críticas y analíticas que apoyen la riqueza del texto poético. Los detalles de cada procedimiento se señalarán en el apartado correspondiente.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

5. MARCO OPERATIVO

5.1 Las Voces Silenciadas y otras obras poéticas

Antes de entrar en el análisis específico de Las voces silenciadas es importante comparar este libro con el resto de obras poéticas que esta autora ha publicado para así establecer similitudes y diferencias que expliquen de mejor manera su evolución hacia la posición feminista.

Con este fin, se presenta a continuación los comentarios introductorios acerca de dichas obras.

5.1.1 Eva sin Dios y Las Voces Silenciadas

Eva sin Dios es el primer libro de poesía de Luz Méndez de la Vega que sale a luz pública, precisamente en 1979. Es un libro centrado en dos preocupaciones fundamentales: Dios y el Amor. El libro contiene 69 poemas en verso libre, titulados todos.

Eva sin Dios refleja una etapa anterior a Las voces silenciadas, tanto en la forma como en el fondo. Con respecto a la forma podemos observar cómo se vislumbra ya ese verso que intenta concretarse, hacerse esencial a través de la depuración. Sin embargo, aún no fluye con total soltura:

"Ser o Tener"

Pienso.
Respiro.
Me muevo.
Como.
Defeco
y me duermo.
Hago el amor
(léase fornicó).
Insulto.
Sonrío.
A veces lloro
o doy un suspiro.

(12 : 48)

El libro tiene una estructura que evoluciona desde los primeros poemas hacia los últimos en un proceso de decisión, de incredulidad y angustia que se resuelve al final. A diferencia de la estructura de Las Voces Silenciadas, la cual se define perfectamente, es posible percibir la transición de una parte a otra en este primer libro, transición que la autora prefiere dejar sin cortes, sin agrupación.

Estos aspectos tienen mucha relación con el contenido del

poemario. Eva sin Dios nos muestra cómo el sujeto poético sustituye a Dios por el Amor, a través de un proceso de redescubrimiento, de amor en pareja, y de angustia, en ciertos momentos. Pero el Amor del sujeto poético, desde una perspectiva feminista, es aún dependiente y se regocija en dicha dependencia:

"Eva"
Porque soy
incompleta sin ti
giro orbital
a tu existencia
centrada en ti
¡Únicamente en ti!
sé
que salí
de tu costado.

(12 : 18)

"Holocausto"

Quiero creer en ti,
Amor,
y traerte en sacrificio
los cabritos tiernos
de mis sueños,
dulcemente sometida
a tu mentira.
Esclava absoluta
-ya sin rebeldías-
e irredenta.

(12 : 23)

De allí evolucionará hasta, por ejemplo, el cuestionamiento de ese "giro orbital". En Las Voces Silenciadas se ofrece una visión que intenta ser más objetiva:

"Satélite I"

Sin mí,
deshabitada,
gravitando
en el espacio
vacío
de mi voz,
monótonamente
centrada en ti,
siempre girando,
sin descanso,
entre la férrea

órbita cerrada,
antes de conocer
el salto liberador
del átomo;
yo
convertida ya,
desde el principio
en sombra.

(13 : 17)

La voz poética ya no requiere de dependencia, sino de diferenciación, dado que la conciencia feminista intenta evolucionar. Eva sin Dios da nacimiento a una posición atea o como la misma escritora se define: libre-pensadora, que a su vez permitirá, posteriormente, llegar a la conciencia del ser mujer y la relación del Amor con ese "ser".

5.1.2 Tríptico y Las Voces Silenciadas

Tríptico fue publicado en 1980 por la Editorial Marroquín Hermanas. Este poemario presenta una estructura definida, característica que prevalecerá en el resto de poemarios. Sin embargo, es un poemario escrito antes que Eva sin Dios y ello se refleja en el estilo, ya que es mucho más lírico y toca un motivo usual dentro de la poesía universal. Se divide en tres partes: Tiempo de Amor, Tiempo de llanto y Desamor (en varios tiempos). De naturaleza mucho más lírica que Eva sin Dios o Las Voces Silenciadas, este poemario muestra el amor con matices eróticos:

"Polígono"

Límpido.
Intemporal.
Cuerpo, impúdicamente,
hermoso.
Tu desnuda belleza,
tu fulgurante belleza,
tu desnudez plena
sin rubores ni sombras.
Tu pureza impecable
en el gesto,
al moverte,
o en la nítida perfección
del reposo,
es
 dardo
 flecha
 o
 bala certera

que simultánea centra
en el estremecido blanco

de mi corazón
y mis ojos.

(14 : 15)

Tanto en Eva sin Dios como en Tríptico, la escritora elabora metáforas a partir de la naturaleza: el sol, el fruto, la noche, el día, la raíz, la semilla, el agua, el viento, son imágenes que le permiten expresar certeramente los estados propios:

"Verano"

Avida tierra seca soy,
cruzada por raíces
hondamente penetradas
en mis estratos.
Por fuera,
débiles tallos
apenas denuncian
la multiplicada urgencia
que esconde, dentro de mí,
un invertido ramaje
que me taladra.

(14 : 135)

La segunda parte contiene poemas referentes al amante que ha muerto y ha dejado un vacío doloroso debido a que la experiencia amorosa nunca decayó durante la vida y esto sólo sucedió con la muerte y el conocimiento de otros hombres:

"Post-data" (fragmento)

¿De ti?
Sólo el nombre
tallado en mármol
-junto a un barco-
en lápida fría
que no dice nada
al que la ve
y que olvidaron todos
igual que yo
que te amé
y te he olvidado
entro otros nombres
y cuerpos nuevos.

(14 : 91)

En la tercera parte, el desamor proviene del encuentro de otro amor o la imposibilidad de llegar a realizarlo. Un aspecto relevante es la posición de dominio que ejerce el amante sobre el yo poético en este poemario, situación de dependencia que se cuestionará y contra la que se rebelará en Las Voces Silenciadas:

"Dos símiles del Amor Frustrado" (fragmento)

Tú eras el potente arco
Yo, la delgada flecha.
Tu amor me impulsaba
Me retenía tu mano.
Toda yo me llenaba de tu fuerza y
salía trémula
directa
hacia el blanco
siempre alcanzado
de una estrella
que traía para ti
como trofeo de caza.

(14 : 120)

A diferencia de la complementariedad de las imágenes que se muestra en el poema anterior, en Las Voces Silenciadas se exhibe una confrontación entre lo femenino y lo viril a través de la llama interna y los soles:

"Satélite II" (fragmento)

¡Qué desigual la lucha
de mi llama interna
pugnando por salir del cerco,
cuando las mismas estrellas
gigantescas, silenciosas
se empeñan en ratificar
femeninas lecciones
de sumisión y anulamiento
centradas en soles
viriles y poderosos!

(13 : 106)

Como ya se indicó anteriormente, Tríptico, tanto en tema como en estilo responde a una etapa anterior a Eva sin Dios y Las Voces Silenciadas.

5.1.3 De las palabras... y la sombra y Las Voces Silenciadas

El poemario fue editado por Serviprensa Centroamericana en 1984. Los poemas que conforman las partes "De las palabras" y "De

la sombra", fueron ganadores del Primer Premio de Poesía en el Certamen Permanente 15 de Septiembre de 1983. Se incluye una tercera parte titulada "Parergón" donde se incluyen doce poemas que la autora no presentó en el Concurso dado que si variaba el género de los mismos, éstos perderían su sentido. Se debe explicar que el poemario fue presentado al concurso en concordancia con el género masculino y bajo un seudónimo del mismo género. La autora tomó tal decisión debido a que sospechaba que si se descubría que era ella quien concursaba, su poemario no tendría oportunidad de ser premiado.

El poemario gira alrededor de dos ejes temáticos: en primer lugar, la palabra, como fuente de expresión, de creación, de trascendencia; en segundo lugar, la sombra, es decir la muerte, como acompañante inevitable y destino.

La expresión a través de la palabra, sea ésta dicha, pensada o escrita, es la trascendencia e incluso, lo que prevalece más allá de cualquier circunstancia:

"Tenacidad" (fragmento)

Volved incapaz mi lengua
de conocer azúcar o sal
y mi nariz cerrada hasta la fragancia del pétalo,
y quede yo todo
tan insensible y quieto
que más bien pareciera
ya estar muerto,
aunque tenaz por dentro
yo me alzaré intenso y vivo,
triunfador
de la empedernida corteza,
por las palabras silenciosas
que, para mí,
dentro de mí, crezcan.

(11 : 23 - 24)

"Vigencia" (fragmento)

El tiempo
 que pasa y muere
es el de otros.
El nuestro
permanece
en este eterno instante
de estar vivos,
o después,
en tanto
la palabra que dijimos,
más allá del olvido,

vuelva a hacerse voz
en labios futuros. (11 : 34 - 36)

Como en los poemarios anteriores existen ciertas constantes tales como la metaforización a partir de la naturaleza, la preocupación por el tiempo y la recurrencia del olvido como motivo. A diferencia de otros poemarios, en éste la muerte se diversifica: existe la visión desde lo personal, es decir la muerte que todo ser humano lleva en la vida misma paradójicamente, para pasar a tocar la muerte vinculada a la destrucción de la naturaleza y que implica una visión colectiva. De hecho, la muerte se asocia a la civilización y lo que ésta acarrea consigo, mientras la vida reside en la naturaleza:

"Ecológica"

II

La muerte hace crecer
ciudades de cemento,
cristal y hierro.
Cubre de asfalto
colinas, antes florecidas,
donde alza
esbeltos tallos de metal,
coronados de luces,
entre el bosque de casas
y rótulos incandescentes.

La muerte enturbia
y llena de podredumbre
la clara linfa de los ríos
y al mar insondable
que, aún bordando espumas,
incesantemente,
no logra encubrir
su poluto fondo.

(11 : 63)

Este poemario es el que más se aleja de Las Voces Silenciadas en temática. La universalidad poética alcanza su mejor grado en este poemario a través de las preocupaciones que se expresan y de la depuración de la forma.

5.1.4 Antología Poética y Las Voces Silenciadas

La Antología Poética es la obra poética más recientemente publicada de esta autora. La edición pertenece a Artemis- Edinter y la Fundación Guatemalteca para las Letras. Es parte de la colección Ayer y Hoy. Esta antología reúne poemas de los libros que ya se han citado en este estudio, más un poemario inédito: "Toque de Queda", el cual, según nota de la autora, contiene poemas de diferentes épocas y algunos publicados en antologías y diarios.

Este poemario se distingue por aludir a un contexto plagado de violencia, muerte y represión, con lo cual tiene un matiz político que no se encuentra explícito en otros poemarios:

"Plus Ultra"

Más allá del pavor
y su torre invertida de gritos
hacia dentro.
Más allá de las ululantes sirenas
y el tableteo de la metralla.
Más allá del estallido
de las bombas.
Más allá del terror, la tortura
y la gélida mordaza de silencios.
Más allá de las sombras
y del espectro de los cuerpos retorcidos
por las llamas.

(9 : 75)

5.2 Análisis retórico del poemario Las Voces Silenciadas

Este segundo análisis responde al objetivo de analizar, por medio de la nueva retórica, los recursos que permiten introducir y desarrollar la ideología feminista en los poemas.

Para ello se ha recurrido a la utilización de los procedimientos poéticos de Carlos Bousoño expuestos en su libro Teoría de la expresión poética.

Los procedimientos poéticos de Bousoño parten de presupuestos básicos como que la poesía "es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis" (1 : 18).

El trabajo poético consiste, entonces, en modificar el lenguaje y la significación de los signos o las relaciones entre éstos de tal forma que comuniquen un contenido anímico, el cual puede resumir en sí mismo lo sensóreo-afectivo-conceptual. Para esto el poeta se vale de procedimientos que transformen la lengua y sirvan para su fin último.

Desde la perspectiva de Bousoño, el lenguaje directo es lo opuesto de la poesía, y en cualquier texto poético se dan cuatro elementos importantes: un sustituyente, un sustituido, un modificante y un modificado. Es *sustituyente* o elemento poético reemplazador, la palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un modificante encierra una significación individualizada. El *modificado* es la palabra o sintagma que, fuera del poema, tiene una significación genérica. El sustituido es la expresión genérica o analítica de la lengua que corresponde con la expresión individualizada o sintética de la poesía del sustituyente.

Con base en estos primeros conceptos, el autor identifica algunos procedimientos poéticos propios de la poesía actual, los cuales se definen a continuación:

a. El desplazamiento calificativo: Consiste en la cesión de atributos acaecida en cierto objeto con respecto a sus partes. Esta donación puede darse de dos maneras: de una parte a otra del mismo objeto o entre una de esas partes y el todo.

b. Signos de indicio: consisten en la insinuación velada de algo que permanece oculto. Este es un procedimiento que se puede identificar a partir de Verlaine y que expresa una postura antirromántica de la época.

c. La imagen visionaria: Esta imagen se opone a la imagen tradicional. Dicha diferenciación se asienta en dos puntos:

* La imagen tradicional conlleva la similitud física entre el plano real y el evocado, mientras que la visionaria va más allá: hay una identificación emocional entre ambos planos.

* La imagen tradicional recurre a identidades racionales en su formación tal y como se presenta "cabellos de oro", mientras que la visionaria es totalmente irracional e intuitiva.

d. La visión: Es la atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto. La diferencia entre ésta y la imagen visionaria radica en que mientras en la imagen visionaria un ser fantástico desplaza a otro de la realidad, en la visión cierta cualidad fantástica sustituye el puesto de otra que es realmente propiedad del objeto.

e. El símbolo

En éste, a diferencia de la imagen visionaria, no existen dos objetos materiales, sino uno sólo, especialmente en lo que se refiere al símbolo monosémico. El símbolo bisémico conjuga el plano real de lo que se dice aunándole otra significación más. En algunas ocasiones en este símbolo se unen dos significados totalmente contrarios que llegan a formar, de manera sintética, un todo.

f. Signos de sugestión

Son los motivadores más frecuentes del símbolo bisémico y generalmente repiten un mismo significado irracional, al cual se le puede llamar "fenómeno de la reiteración".

g. Expresiones abreviadas

Sugieren una carga de significación de mayor cuantía que la lógicamente expuesta, pero completando la dirección conceptual que ésta inicia. Las dos significaciones que una son de naturaleza idéntica y una de ellas completa a la otra.

h. Las superposiciones y sus cinco modos

Para Carlos Bousoño, la metáfora es un fenómeno de superposición, pero ésta no se agota en la metáfora. Debido a ello es que hay superposiciones temporales, espaciales, significacionales, situacionales y metafóricas.

La superposición temporal supone la conjunción de dos tiempos distintos. La superposición espacial conjuga dos lugares distintos y muchas veces incluye, además, la temporal.

En la superposición situacional se da la visión simultánea de dos situaciones diversas, una de ellas real y la otra ilusoria. En la superposición significacional se emplea una palabra o sintagma que "mira hacia dos horizontes de significación", pero éstos no son vagos, sino perfectamente definidos y que son entre sí de naturaleza completamente diversa.

Estos procedimientos poéticos, pertenecientes a la propuesta

de una nueva preceptiva acorde con los cambios de la poética, servirán de herramientas para distinguir los recursos poéticos empleados por la autora para acentuar la ideología feminista de Las voces silenciadas. Por medio de ellos se desea dejar en evidencia el conjunto de imágenes escogido para transmitir los pensamientos propios de dicha corriente de pensamiento.

Aplicación a los poemas

Las voces silenciadas se divide en cinco partes: "La que calla", "La que amordazan", "La que cocina", "La que recuerda" y "La que se hermana". Como es posible observar dichas partes presentan una evolución desde la orilla de la represión y autocensura hasta la otra orilla de la solidaridad y del extrovertimiento. Cada parte cuenta con diez poemas, todos ellos titulados. Esto último es importante porque como se probará a continuación, en muchos de los poemas el título está ligado al desarrollo de los mismos.

LA QUE CALLA

Satélite I

Este poema se basa en una visión. La voz poética se considera un satélite por sus condiciones de aislamiento, pero al mismo tiempo de dependencia, por ello se califica: "deshabitada", "monótonamente centrada", "girando en órbita cerrada". Tal y como se señaló anteriormente, el título es un signo de indicio inequívoco y fundamental para la comprensión del poema. En él sintetiza el espíritu que anima la expresión.

"Satélite I"

Sin mí,
deshabitada,
gravitando
en el espacio
vacío
de mi voz,
monótonamente
centrada en ti,
siempre girando,
sin descanso,
entre la férrea
órbita cerrada,
antes de conocer
el salto liberador
del átomo;
yo
convertida ya,
desde el principio
en sombra.

Autorretrato

En la primera estrofa se describen condiciones que pueden generalizarse a todas las mujeres de la humanidad. Es decir, trata de caracterizar condiciones inherentes a cualquier ser humano del sexo femenino. Cada una es un signo de indicio que podría resumirse en la palabra discriminación: "despojada del nombre de mi sangre (...) fui sacada de la historia por las estadísticas".

En la segunda estrofa, la voz poética pasa a individualizarse y a describir su vida por medio de imágenes violentas: pies doblados, manos atadas frente a la justicia, metida en molde inferiorizante, etc. para cerrar con una metáfora que es la declaración de la cobardía a la vez que una denuncia: "por el miedo tremendo/ a echarme a nadar/ en contra/ de la feroz corriente".

Combina la declaración íntima con el lugar común y, además, las condiciones globales, más generales, con las específicas y personales, de manera que el autorretrato es suyo y al mismo tiempo tiene el efecto de un espejo en que la lectora posiblemente también se refleje.

"Autorretrato"

Despojada del nombre
de mi sangre
por el de otra que suplanta
la raíz auténtica
de mis vísceras,
con la voz y el voto nulos
para los grandes designios,
fui sacada de la historia
por las estadísticas.

Metida a la fuerza
en molde inferiorizante,
con los pies doblados
para evitar la fuga
y las manos atadas
frente a la justicia,
así nací, así crecí,
y así puedo morir
por el miedo tremendo
a echarme a nadar
en contra
de la feroz corriente.

Ancestrales Voces

La autora recurre a imágenes de la naturaleza, las cuales han sido constantes en sus obras poéticas anteriores. Se transmite la

visión de una naturaleza viva a la manera de ser humana: con voces, con movimiento erótico, con pasión. Esta dinamicidad se confronta con la impuesta "inermitad" de su ser humano, cuando la voz poética se reconoce como "(...) animal/ lúbrico y fecundo," . Finalmente, se da una superposición espacio-temporal en la que la voz poética reconoce que en sí misma se unen los instintos más primitivos para enfrentar "los cuerpos futuros". Estos son el producto de la unión y pueden convertirse en la trampa a la cual alude el poema, es decir, la maternidad.

"Ancestrales Voces"

¿Cómo eludir
la insinuante voz
de la sombra
que desde el jardín
sube
cabalgando aromas?

¿Cómo ignorar
el verde estremecimiento
de los ramajes
llenos
de alas copulantes
y gozosas?

¿Cómo desoír
el canto rijoso
de los insectos
que se queman
de pasión
bajo la yerba?

Todas, armas poderosas
empeñadas en herir
la frágil corteza
que recubre
mi inermitad de animal
lúbrico y fecundo,

presto a sucumbir
en la trampa
que me tienden
imperiosas voces
y urgentes cuerpos futuros
de ancestrales raíces.

La espera

El poema se inicia con el símbolo de la luna. Esta ha sido asociada con la feminidad debido a la usual dicotomía universal:

día y noche, sol y luna, yang y ying. Su influencia en el embarazo, las mareas y los ciclos menstruales le han otorgado la representación de la feminidad en algunas culturas. En este poema, la luna es, a la vez, señal temporal de que el encuentro con el ser amado se aproxima y símbolo femenino.

El poema describe los preparativos para el encuentro: todos ellos signos de indicio de la importancia del mismo. Finalmente se cierra con el contraste de que el hombre saluda antes al perro que a la mujer. Este es uno de los poemas en que dicho procedimiento poético no sólo es irónico, sino se acerca mucho al chiste. Esto es especialmente importante en cuanto que Carlos Bousoño enfatiza cómo muchos de los procedimientos poéticos de la nueva preceptiva coinciden frecuentemente con procedimientos cómicos (1 : 284).

"La espera"

Gélida y blanca,
insólita navegante del día,
sobre el aire
maduro de sol y azules,
iceberg a la deriva:
la luna.
Despertadora señal
que a su llamado
anticipa impacencias
de prolongada espera.

Y en el equívoco tiempo
que su signo marca,
trajino afanosa
entre cosméticos, adornos,
perfumes y colores,
sin darme cuenta
que, poco a poco,
su blancura gélida
ha trocado en dorada llama,
como yo,
que al instante ardo,
cuando oigo sonar tus pasos
o tintinear tus llaves
en la puerta,
al salir a tu encuentro
junto al perrito faldero
al que antes que a mí!
acaricias el lomo.

Fatus

Fatus quiere decir destino y en el poema se da el enfrentamiento entre sueños y realidad. Basada en una imagen

visionaria, la voz poética se concreta en la tierra: "dulce bahía / de mi cuerpo", los sueños se condensan en la ola, la cual se estrella en tierra y donde por medio de un desplazamiento calificativo entre agua y tierra, se constata la fragilidad y lo efímero de los sueños y por ende, del destino de la voz poética. Se hace necesario observar cómo la autora recurre a elementos arquetípicos, los cuales son frecuentes en su obra poética. Muestra de ello es el poema "Enigmas" de De las Palabras y la Sombra:

Y todo el aire que no sabe
que es azul, que es nube y que es cielo.
Y todo el mar que no sabe
que es sal, que es ola y que es espuma.
Y toda la tierra que no sabe
que es playa, que es montaña y que es árboles.
Y todo el fuego que no sabe
que es ardor, que es llama y que es ceniza.
Y todo yo que no sé lo que soy
si soy mar, cielo, playa o fuego
o todas las cosas que son o no son
-que las pienso o que las sueño-
o quizás no sean más que otro sueño
que nunca sabré ¡Qué nunca sabré!
quien ha soñado.

(11 : 16)

"Fatus"

Sobre la dulce bahía
de mi cuerpo,
marinero viento,
haces crecer
la traslúcida ola
verdeazul
de los sueños,
que al inevitable
encuentro
de la dura costa
se quiebra
en espuma y reflejos.
Constelación fugaz,
destino
de ola y de sueño,
los dos:
frágiles y efímeros.

Mar y amantes

Se encuentra un símil entre el comportamiento del mar y el de

los amantes. El procedimiento poético se resuelve por medio de una superposición significacional en la que al comportamiento del mar, a través de las expresiones abreviadas que introduce la escritora, adquiere intencionalidad: "rodeas exacto / en deleitoso círculo / mi cuerpo (...) te frota sobre mi piel / como un animalito dulce / (...) sin que yo sepa cuándo / (...) morderás mi cuerpo".

La voz poética se identifica como dominada por el mar/amante; sin embargo, hay un elemento que no corresponde a la voz poética subyugada, ni es de la misma naturaleza que el mar/amante y que, más bien, éste está a su vez dominado por ella: "mientras la dura roca / permanece imperturbable / y te obliga a besarla y a quebrarte." Esta roca parece simbolizar el amor contra el cual no vale el juego ni la actitud voluble y que puede terminar venciendo al dominador.

"Mar y amantes"

Mar tierno y acariciador
rodeas exacto
en deleitoso círculo
mi cuerpo,
que se entrega entero
a tu espumoso lomo
que me lleva, me trae
y me regresa,
con igual gesto
con que lleva, trae,
y deja
sobre la playa,
algas y caracoles.

Tornadizo imprevisible,
a veces,
te frota sobre mi piel
como un animalito dulce
-que besa y juega-
sin que yo sepa cuándo
-verde devorador-
morderás mi cuerpo
en repentina
compulsión obscura.

Mar tierno y acariciador,
voluble, como los amantes
que juegan a dejarnos
-pero a su alcance-
por el placer
de atraparnos de nuevo,
para volver a dejarnos,
como tú haces
con las cosas leves
que sobre ti flotan

sin anclajes:
algas, caracolas y yo;
mientras la dura roca
permanece imperturbable
y te obliga a besarla
y a quebrarte.

Barriletes

La poesía concreta da forma a este poema. Esta poesía une el contenido con la distribución de los versos en la página en blanco. La forma sugiere el descenso y el movimiento de los barriletes.

El poema se basa en la sucesión de signos de indicio que van conformando poco a poco un símbolo, el cual queda totalmente descubierto en el verso final. Los signos de indicio describen con aparente ingenuidad, en principio, el curso de un barrilete en el firmamento, el poema va bajando -incluso formalmente- hacia la mano del que lo sujeta -el dominador, por excelencia- y su omnipotencia sobre el objeto: "y lo gobierna / hasta abatirlo / sobre la tierra/ rompiendo / su mejor vuelo". Al finalizar la voz poética sale de la situación para denunciar el significado del barrilete: "sueño de mujer enamorada" Sin embargo, más allá de la declaración se hace evidente que es la propia mujer enamorada la que se condensa en el barrilete, en una situación de dominio y dependencia con respecto a la mano que la sujeta.

"Barriletes"

Alto y policromo
gozoso y ágil,
diáfano y leve
incauto soñador
flotando lentamente
en dulce éxtasis
entre el frío
azul de noviembre
ingrávido y alto
o en rápido giro
sobre sí mismo
hacia arriba
siempre
hacia arriba
sobre claros
escalones
de aire
imantado
de azules
profundidades
despreocupado
de la mano
que lo sujeta

y lo gobierna
hasta abatirlo
sobre la tierra

rompiendo
su mejor vuelo

Icaro atado
a un cordel invisible
loco de azules
y diáfanas claridades
de un golpe derribado
en su ciega ebriedad
inesperadamente

El Barrilete:
sueño de mujer enamorada.

Introversión

Existe en él la reiteración de la necesidad de esconderse tras objetos. Los signos de sugestión se centran en barreras que protegen a la voz poética de lo exterior: gafas oscuras, larga cabellera, casa pequeña, el auto, el silencio y la soledad. Lo que representa el exterior son la risa, las palabras, los gestos, el tiempo, el roce.

La voz poética se asemeja a las estrellas por medio de un desplazamiento calificativo en el que el sujeto poemático se encuentra tan aislado e inalcazable como estos astros.

"Introversión"

Amo estas gafas oscuras
que afelpan
con su tierna sombra
los heridores filos
de la estúpida risa
y las palabras
que se alzan, pontífices,
sobre doradas tarimas.

Amo esta larga cabellera
que flanquea mi cara
y solícita cubre
en rápido vuelo
mi tímido gesto
mutilado de garras.

Amo esta casa pequeña
que enclaustra,
tibia y silenciosa
-sin herirlo-
un tiempo dulce y lento

entre sus rejas.

Y amo mi auto,
movible caparazón
que defiende
mi vulnerabilidad de molusco
blando y pálido
frente al roce amenazante.

Amo también
este silencio y soledad
bajo la clara transparencia,
donde los altos ramajes,
pájaros y mariposas
se mueven sin tocarme;

igual que las estrellas
que frías y lejanas,
ajenas en sus órbitas,
sin que nada perturbe
su mecánico giro,
brillan
suntuosas y solitarias.

Rincón azul

Varios signos de indicio llevan a descubrir un estado no declarado explícitamente. Los signos de indicio se refieren a: "cielos desplomados sobre mi voz / invisibles muros que cercan mis pasos / veo pasar los días / incoloros y lentos". Todos ellos conducen a un ambiente represivo y aburrido. Luego, se añade un signo de indicio muy claro: la identificación de la voz poética con el mito de Penélope. Se debe recordar cómo ésta representa la espera fiel, perseverante e incondicional. Sin embargo, la propia voz poética califica el tiempo de espera de "tiempo vacío" y se identifica con un "condenado perpetuo" que se siente tentado por la vivacidad del mundo exterior. Todos los signos de indicio apuntan a la condición de esclavitud.

"Rincón azul"

Bajo el pesado silencio
de cielos desplomados
sobre mi voz;
entre invisibles muros
que cercan mis pasos,
veo pasar los días
incoloros y lentos
tras la vidriera
cegadora de vuelos.

Penélope-yo
que tejo y destejo
mi vacío tiempo,
suspirando por el azul,
como el condenado perpetuo
suspira, cuando, al azar
de un instante, entrevé
un trozo de calle
bañado por la luz
del sol de mediodía,
agitado por el tráfico
y la música frenética
de un altoparlante.

Sobrevivencia

El silencio se convierte en la mejor forma de sobrevivir. La voz poética parece diluirse dentro del poema, el cual, por otra parte, presenta un ritmo constante que se cierra a sí mismo con la apertura y el fin signados por el mismo estribillo.

Existen signos de indicio que sugieren con claridad que el silencio es utilizado por las mujeres. Estos signos de indicio se centran en elementos propios de la "coquetería" femenina: la utilización de "rouge", "rimel", los barnices de colores para las uñas, la utilización de "spray" para el cabello. Los signos de indicio van construyendo con estos elementos una apariencia, una especie de máscara tras la cual existe lo verdadero: denuncias, gritos, palabras muertas por asfixia. Entonces, el silencio se confabula con esa apariencia, esa hipocresía para ocultar la realidad y la verdad.

"Sobrevivencia"

El silencio
ha sido la consigna,
el santo y seña
de la sobrevivencia.

El silencio
bajo el rouge
que prostituye
las palabras,
y en las miradas
que tras el rimel
disfrazan,
en terciopelo,
su denuncia.

Coraza y escudo;
el silencio, encubridor
del filo de las uñas,

bajo pulidos barnices
de colores;
dulcificador de dientes
que entre sonrisas,
arrullos y gorjeos,
trituran la dureza amarga
de los gritos.

Martillo y yunque:
el silencio, forjador
de insulsas cabezas.
suplantadoras
que bajo rizos con "spray"
niegan al viento
los cabellos,
y a la voz, las palabras
muertas por asfixia.

El silencio
ha sido la consigna,
el santo y seña
de la sobrevivencia.

LA QUE AMORDAZAN

Juicio Final

Este poema representa la posición opuesta al último poema de la parte anterior. En éste la voz poética dirige su discurso a una tercera persona, lo cual se comprueba con las conjugaciones verbales: deja, desusa, da, la verdad te mira, no puedes escabullirte... etc. Basado en la destrucción de las apariencias, el poema se desarrolla con la enumeración de signos que sugieren la aceptación pasiva: "silencios cómplices", "inconfesadas renunciadas", "doblados espinazos", "sonrisas alcahuetas" y "halagos falseadores".

Luego se recurre a una imagen occidental y propia de las religiones cristianas que tiende a ser un lugar común: el sepulcro blanqueado. La mujer a costa de evitar la verdad se ha convertido en un sepulcro blanqueado. En la siguiente estrofa se sugiere, como en otros poemas, la relación dominador/subordinada al utilizar un desplazamiento calificativo que, por lo extremo, se realiza de manera sutil: se compara al sujeto poemático con el perro y el caballo, sin mencionarlos, al decir: "ni de dejarte llevar por la correa al cuello/ o por la espuela y el freno/ del que te cabalga". Cierra esta parte con una expresión religiosa en latín que quiere decir "Idos, la misa ha terminado" como una frase que simboliza la ruptura de la tradición de dominación perpetuada a través de los siglos.

El maquillaje pasa a simbolizar la construcción de una apariencia que debe romperse para encontrar "la cara auténtica" y

con ella, la verdad de la indignación ante la sumisión.

"Juicio Final"

Deja ya los silencios cómplices
veladores amables
de inconfesadas renunciadas.
Desusa los doblados espinazos
y las sonrisas alcahuetas
de tersos halagos falseadores.
Da golpe de estado
al reino de las apariencias.
Con los párpados abiertos
la verdad te mira
y no puedes escabullirte
cómoda y habilidosa
fingiendo no verla
porque, de todos modos,
oirás su inexorable trompeta
urgiéndonos a salir,
-en este juicio final-
del sepulcro blanqueado
donde has estado presa
entre oropeles, dulzuras
y arco iris maquilladores.

Ya no es tiempo de andar
sobre la cuerda floja
ni de dejarte llevar
por la correa al cuello
o por la espuela y el freno
del que te cabalga.
No te queda más que decir:
"Ite Misa est"
a los siglos de historia.

Hay que dejar caer el telón
sobre la trágica comedia
de los equívocos grotescos,
y hacer frente al espejo
con la cara auténtica
despojada de disfraces milenarios
y de la gregaria sumisión
de las hembras
con su máscara dulce
y sus adormecidas cabezas.

Cabellos Largos

Esta es una contestación a la posición misógina de Schopenhauer sobre las capacidades de la mujer. El subtítulo de dicho poema: (Carta a Schopenhauer) sugiere la supuesta forma, pero

sobre todo, el tono que el poema comunicará. Vuelve la autora a recurrir a los signos de indicio cuando no transcribe la frase del citado filósofo, pero ironiza el contenido: "Querido mío, Schopenhauer, / ya no importa nada / el candente hierro / con que nos marcaste el anca / porque, hoy día, las mujeres / tenemos los cabellos / largos o cortos, / y las ideas, quizás / más largas que las tuyas."

El poema está cargado de conceptos ideológicos y por medio del discurso poético sugiere que el animal de cabellos cortos es el hombre. El lenguaje muestra mayor adjetivación comparado con otros poemas.

Asimismo, en la última estrofa el mayor esfuerzo poético se centra en la imagen de "anudar ingeniosas frases" a los largos cabellos, para finalizar con el sarcasmo de las calvas cabezas de hombres que valoran más sus instintos que sus ideas.

"Cabellos Largos"
(Carta a Schopenhauer)

Querido mío, Schopenhauer,
ya no importa nada
el candente hierro
con que nos marcaste el anca
porque, hoy día, las mujeres
tenemos los cabellos
largos o cortos,
y las ideas, quizás
más largas que las tuyas.

Sin duda, yo comparto,
mi querido Schopenhauer,
mucho de lo que tú, sabio,
acuñaste como verdades dogmáticas,
y lo que es más, las uso
-con maestría de ti aprendida-
para demostrar lo contrario,
o sea: que animales de cabellos
cortos, han tenido, también,
cortas las ideas
que pontifican irónicos
contra nosotras las mujeres.

Porque, ahora,
maestro insigne Schopenhauer,
si pudieras enterarte
te sorprendería saber
que a nuestros largos cabellos
-al perfumarlos- anudamos
ingeniosas frases contra ti
y los jerarcas del sexo

que valoran más su corto pene
y sus eróticas hazañas,
que todas las ideas
-cortas o largas-
que les crecen
en sus calvas cabezas.

Paraíso Familiar

De nuevo la autora recurre a signos de sugestión que, aislados y cotidianos, crean una atmósfera propicia para el reconocimiento de la relación dominador/subordinada. Estos signos de sugestión se revelan a través de la increpación entre el yo poemático y el tú (Sujeto poético-----> Objeto (dominador). Dicha actorialización (7 :26) se basa en el posesivo: tu libro, tus botas, tu ropa, tu gusto, tu satisfecho orgasmo, como una forma de definir aún más el rol de dominio de este varón.

La voz poética se reserva poca actuación, poca expresión posesiva y cuando existe es en un sentido negativo: mi desvelo, mi agotador cansancio. El cierre del poema se condensa en un cambio de actorialización al asumir el yo la transformación en "nosotras" y el tú hacia "ustedes", ahora tanto el sujeto poemático como el otro actor lírico representan a la colectividad. Son, en resumidas cuentas, un paradigma: "pese a todas nuestras protestas/ seguimos siendo las mismas/ y tú y... el de las cavernas,/ saben bien cómo domarnos/ asiéndonos de los cabellos y tumbándonos de espaldas (...)"

Los versos finales tienen la carga ideológica feminista más fuerte al introducir la maternidad como razón de dependencia y de sostenimiento del rol subordinado en la mujer. Esto lo elabora a través de una imagen: "el peso de la matriz cargada del fruto".

"Paraíso familiar"

La pantalla de lámpara
inclinada hacia tu libro.
Tus botas imperiosas
mirándome desde la alfombra.
Tu ropa en el taburete
esperando que la cuelgue.
El mejor trozo de carne
que te sirves sin mirarme.
La estación de radio
o el canal de televisión
que tú sintonizas.
La película de cine
o el restaurante
que anticipado eliges.
El menú de las comidas

que yo preparo a tu gusto.
Mi desvelo en la cama
-sin moverme-
para no perturbar tu sueño.
Tu satisfecho orgasmo
sin que yo interponga
mi agotador cansancio,
son pruebas irrefutables
de que tú mandas,
porque eres varón
y porque...
pese a todas nuestras protestas
seguimos siendo las mismas
y tú y... el de las cavernas,
saben bien cómo domarnos
asiéndonos de los cabellos
y tumbándonos de espaldas
contra el colchón de la cama,
y... ¡sobre todo!
ahogando nuestras palabras
con el peso de la matriz
cargada de fruto.

Biología es destino

Al ser un libro feminista no podía faltar el cuestionamiento a las teorías freudianas como se muestra en el poema Biología es destino, dedicado a Freud.

El poema enfatiza principalmente diferencias biológicas para rebatir los postulados freudianos y demostrar que éstos se justifican únicamente en la discriminación y no en la naturaleza.

Al final del poema se alude con ironía a la frase común "Detrás de cada gran hombre/ hay siempre una gran mujer", dicha ironía raya con el chiste cuando le agrega el calificativo de: "frustrada". Sin embargo, no llega a la comicidad porque el contenido interior que se ha comunicado es la contestación adecuada al desarrollo del mismo poema.

En el poema también se hace evidente el tipo de destino inferiorizante que le toca a las mujeres: "destino al servicio", "a pañal", "escoba y cocina", "a la ignorancia", "a la frustración".

El procedimiento poético se basa en reiteración de respuestas a los argumentos: sobre la diferencia de peso en el cerebro, la menstruación, la ausencia de falo y la capacidad de embarazo, la anulación de su participación histórica y de su capacidad para sacrificar su individualidad para que otros -generalmente, hombres: padres, esposos, hijos, hermanos- sobresalgan.

"Biología es destino"
A Freud

Porque mi cerebro pesa
unos gramos menos
y mis músculos no alcanzan
la potencia
de los "récorde" masculinos,
dicen:
"Que biología es destino"
(Destino al servicio)

Porque mis glándulas
me condenan
a desangrarme cada luna
y el olor y el color
de mi sangre recuerdan
mi poca angélica naturaleza,
dicen:
"Que biología es destino"
(Destino inferiorizante)

Porque me falta
un protuberante sexo
entre las piernas,
que me libere del compromiso
de pasos lentos
y abultado vientre
tras fugaz orgasmo,
dicen:
"Que biología es destino"
(Destino a pañal, escoba y cocina)

Porque la historia registra
miles de nombres masculinos
y muy pocos de mujeres
que vencieron las flamíferas espadas
de los arcángeles misóginos
de la fama,
dicen:
"Que biología es destino"
(Destino a la ignorancia)

Y con tantas evidencias,
deberemos enorgullecernos
cuando nos elogian magnánimos
en los discursos oficiales
diciendo:
"Detrás de cada gran hombre
hay siempre una gran mujer"
y se olviden
-astutos y olímpicos-

de añadir
el calificativo justo
de: frustrada.

Sobre el diván azul

Aquí se desvirtúa otro postulado freudiano: la envidia que las mujeres sienten por el pene masculino o sentimiento de castración.

El título nos muestra un símbolo muy difundido de las corrientes psicoanalíticas como lo es el uso del diván. Este es el pretexto para establecer varios signos de sugestión en los que se adivina la desventaja de hecho que las mujeres tienen al ser analizadas psicoanalíticamente.

Luego la voz poética asume una posición y se colectiviza para oponer su propia argumentación, una en la que todo hombre busca su origen al regresar al cuerpo femenino. El poema se cierra con la alusión directa al motivo temático del poema.

"Sobre el diván azul"

Desde tus inquisidores,
inflexibles,
científicos
y fríos ojos,
me miras, Dr. Freud,
y por debajo de tu acicalada
barba patriarcal,
bella y ceremoniosa,
dices y anotas:
cabeza, tronco y extremidades
de bípedo humano,
cabellos largos,
esqueleto estrecho,
músculos débiles,
cráneo pequeño
-indudable cerebro de poco peso-
senos de mamífero intransferible,
pelvis ancha, donde vulva
-honda y húmeda-
es gruta hacia dentro.

Datos que valoran
y clasifican tus ojos
y los miles de ojos
que repiten tu mirada
dogmática y psicoanalítica
sobre los divanes azules,
donde estoy y estamos
juzgadas y condenadas

como seres incompletos
porque sabiamente dictaminas,
mi Dr. Freud,
que nos hace falta evidente
el miembro perforador erectible
y que todo:
este dolor de estar vivas,
... y la muerte,
... y esta angustia,
... y el vacío,
... y el sin sentido de las cosas,
... y el mar de gritos,
... y los niños que multiplican
con su muerte a costas
nuestro absurdo,
no son más que histeria,
complejo de castración
¡y cólera!
por no haber sido hechas
exactas a los hombres
-semejantes a Dios Padre-
con su preponderante falo,
cetno de honor y mando,
que donó a los varones
para tenernos a sus plantas.

Sin embargo, he de decirte,
con toda franqueza,
maestro Freud, que a mí
el reverendo falo
me estorbaría entre las piernas,
porque, al revés de lo que supones,
yo y las otras,
sabemos instintivamente
y sin textos,
que todo el frenesí
del miembro perforador erecto
es sólo intento frustrado
de regresar al sitio
-deleitoso inaccesible-
del vientre materno;
al que sólo puede llegar
su flageiado germen
si encuentra
nuestro fértil óvulo dispuesto
a convertirlo dentro,
en otro dormido Edipo,
que, a su vez, al despertar,
exiliado de su paraíso
de carne y hueso,
anhelará volver allí
siempre, por el carnoso

y único camino posible
que recorrió primero:
el sexo al que no cierra
ningún miembro perforador erecto.

Y, aunque, esto,
tú también lo descubriste,
Dr. Freud,
para tus análisis
de estos casos femeninos,
te conviene omitirlo,
con la completa adhesión
de todos los sabios,
que como tú,
psicoanalizan a las pobres mujeres
que nada saben de ti
ni de preocupaciones filosóficas
y ruborosas e inferiores,
les creen aquello de:
"la envidia del pene".

Añoranzas de Amazona

El procedimiento poético utilizado se centra en tres visiones distintas: una en la que la voz poética asume la condición de abeja reina; otra, la de viuda negra y finalmente, la de amazona. En las tres visiones, la hembra o mujer asume una actorización dominante, mientras el hombre (sujeto poemático identificado en el "tú") pasa a desenvolver el papel de subordinado. Las tres visiones quedan enfrentadas a una situación real, definida por la voz poética como "triste gallinero", la cual es una expresión abreviada en la que se condensa de nuevo la relación dominador (el gallo/ hombre) / subordinada (gallinas/mujeres).

"Añoranzas de Amazona"

Si yo fuera abeja reina
adormecida entre doradas mieles,
que alimentaran incesantes
mi tremenda fecundidad,
después del múltiple
y dulce orgasmo,
satisfecha la enorme voracidad
de mi promiscuo cuerpo,
y tú fueras zángano pasajero
o asexuada abeja obrera
a mi servicio,
o si yo fuera "viuda negra"
ermitaña en mi tela de plata,
que ansiosa de cópula
y urgida de fecundidades

soltara mi erótico perfume
para atraerte incauto y rijoso
hasta el coito anestésico,
en el que te devorara
para adquirir tu fuerza
y quedarme sola y sin amo,

o si yo fuera antigua amazona casta
liberada de carnales ansias
o cazadora de hombres al azar
para satisfacer ineludible instinto,
quizás podría creer que este mundo
donde hombres y mujeres
nos buscamos
para aparejarnos,
no sea sólo un triste gallinero
donde únicamente se alza
el quiquiriquí del gallo.

Los premios

Este poema plantea situaciones cotidianas que como signos de indicio van llevando hacia el núcleo temático. Estos signos de indicio se basan en la relación entre dos sujetos poéticos en la que una recibe muestras de amor o cariño a cambio de actuaciones muy concretas que benefician al otro sujeto: "Un beso en la mejilla/por el éxito gastronómico/ de un nuevo guiso/ que elogiaron calurosos,/ tras repetirlo,/ los invitados de importancia."

En la estrofa final se sugiere por medio de un último signo de indicio que el premio mayor consiste en la relación sexual que se da entre sujetos, el cual se concede dentro de la relación dominador /subordinada, como una forma de no olvidar la condición de mujeres y de seres humanos, de las subordinadas.

"Los premios"

Una palmadita cariñosa
en la espalda,
por el paso de ballet
hecho con gracia,
o por la pirueta en un pie
sobre la cuerda floja.

La migaja de una sonrisa
por la frase ingeniosa,
o el chiste nuevo
soltado oportuno
al borde de la taza de café,
después de la cena.

Una mirada dulce,
por haber logrado la invitación
a la fiesta de la arisca esposa
de un rico industrial
un artista de fama,
o de un alto funcionario.

Un beso en la mejilla
por el éxito gastronómico
de un nuevo guiso
que elogiaron calurosos,
tras repetirlo,
los invitados de importancia.

Sumados al silencio aprobador
por anularlos cotidianamente
entre cacharros, trapos,
maquillajes, rizos,
pañales, pachas y compras
entre bla-bla de telenovelas y radios;
todos, premios que magnánimos,
nos conceden,
lo mismo que el premio mayor
-otorgado en la cama-
para que no olvidemos que,
además de abnegadas esposas,
seguimos siendo mujeres.

Virtud Suprema

El tema de este poema es la fidelidad. De nuevo se basa su desarrollo en un signo de indicio fincado en los "cuernos". Es popular el decir que la mujer le pone los cuernos al hombre cuando le es infiel. En este caso, la primera estrofa muestra la imagen de la mujer (la voz poética) "coronada" por dichos cuernos. La reflexión es que si ella fuera hombre sería objeto de burlas.

En la segunda estrofa, los cuernos se convierten en la aureola de santidad y sacrificio por el hecho de que la voz poética es mujer. Dicha aureola provoca admiración.

La última estrofa resume la reflexión de la voz poética en la que ésta atribuye a una "virtud suprema" el hecho de que a la mujer la santifique lo que pierde al hombre. Se debe resaltar que nunca se menciona la palabra fidelidad, ni siquiera en esta última estrofa donde se le nombra únicamente como "aquellos". Este es un poema basado únicamente en signos de indicio.

El poema aborda, desde una perspectiva genérica, la infidelidad para dejar al descubierto los juicios arbitrarios de la sociedad de acuerdo con los roles genéricos que ha asignado a ambos sexos.

"Virtud Suprema"

Si yo fuera hombre,
se codearían riendo,
al verme,
como un viejo alce
doblada la frente por el peso
y la ramazón
de la cornamenta que
-aunque invisible-
todos miran, puesta por ti,
en mi cabeza.

Pero, como soy mujer,
precisamente,
la misma ven y loan,
unánimes,
en admirativo coro
como diadema esplendorosa
o aureola de santa.

Virtud suprema, pues,
que lleva al cielo,
a la mujer,
aquello mismo
que al hombre,
sume en infiernos
de burlas y vergüenzas.

"Beatus Ille"

Se desarrolla por medio de una superposición temporal que abarca tres tiempos: el futuro, el pasado y el presente. Sobre esta base se explica que la primera estrofa establezca la desaparición del trabajo doméstico sólo atribuido a mujeres, como una visión del futuro. La voz poética compara esa reminiscencia con la de los que extrañan los tiempos de esclavitud y en este sentido, recurre al pasado. Luego da un salto al presente al decir: "Tiempos iguales a los que hoy corren " y describe las condiciones que a las mujeres las priva del poder. De esta forma la voz poética engaña al lector al negarse a ser situada, porque lo importante es establecer lo que podría ser, lo que fue y lo que es.

"Beatus Ille"

Dichoso aquel
que en otro tiempo
encontraba:
la casa limpia,
la ropa planchada,
la mesa puesta,

los niños durmiendo,
y la mujer
a sus órdenes.

Así dirán,
mañana,
los hombres de hoy
cuando recuerden
estos días
de oficios sin sexo
que por siglos
eludieron,
calificándolos, astutos,
de "femeninos".

Y... es muy natural
que así se lamenten
como añoran hoy
quienes evocan
los felices tiempos
de un ayer de esclavos
sin sindicatos ni leyes
y sin derechos humanos.

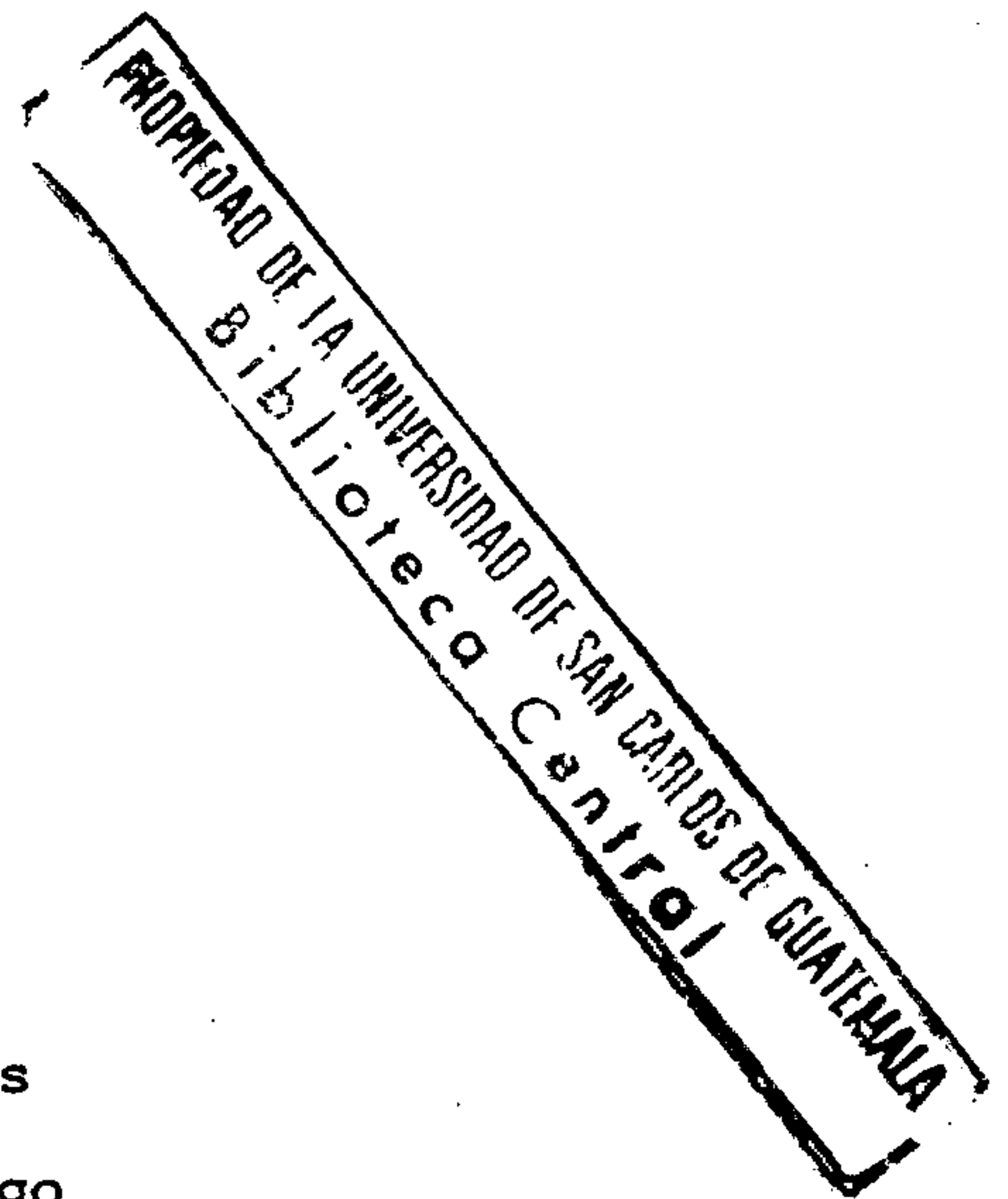
Tiempos iguales
a los que hoy corren
tras las cerradas puertas
de nuestra intimidad,
como trabajadoras
de doble jornada
sin descanso y sin salario;
desterradas sexuales
de los altos sillones
del poder y la fama.

"Opus Coronatus"

El inicio muestra la enumeración de calificativos que pretenden construir una imagen que es extremadamente humana y obscura. Dicha enumeración se enlaza con un interlocutor en el verso "copia tuya" y ese tú es, una vez más, el hombre, resumiendo en sí mismo a todo el género masculino. Esto último se establece por un signo de indicio que sugiere a Adán: "mi molde / tu costilla / imagen de Dios / igual que tú / igual que él". Habiendo añadido estos elementos -el hombre y Dios- el poema continúa y señala la finitud e imperfección de ambos, para finalizar distinguiéndolos como producto de una obra de coronación, una obra acabada, con el sello de cierre. Este final obviamente es irónico y es coherente dentro de la obra de la misma autora, especialmente con respecto a su posición religiosa.

"Opus coronatus"

Cambiable
tornadiza
tempestuosa
rebelde
antojadiza
agresiva
imprevisible
egoísta
inacabada
caprichosa
liviana
"piuma al viento"
endiosimismada
copia tuya
mi modelo
mi molde
tu costilla
imagen de Dios
igual que tú
igual que él
transitorios y fugaces
arrastrados juntos
hacia el oscuro vértigo
donde ya no podremos
cambiarnos la cara
fijos para siempre
en la inconclusa imagen
-última en el espejo-
que signó en nuestra piel
su "opus coronatus".



LA QUE COCINA

Lectura de Garcilaso

Es un círculo perfecto en lo que a espacio se refiere. Se debe señalar que de nuevo la actorialización tiene un yo centrado en la voz poética y un tú a quien se dirige y quien es el dueño del objeto (libro) que motiva la acción poética.

Así este poema confronta a la mujer real con la mujer poética o musa. Garcilaso se refiere a la mano blanca y delicada de la mujer amada/ideal, mientras la mujer real está obligada a cocinar y con ello, no puede poseer unas manos como las de la musa. La mujer real evade el conflicto al volver a dejar el libro donde y como lo encontró. Con estas visiones antitéticas se pone en evidencia la realidad del rol femenino contrastado con el lugar que ocupa en la ficción, en este caso, garcilaseana. Pero más allá, se vuelve a reproducir la relación dominador/subordinada, en la que

ésta última no es capaz de remontar la represión y por el contrario: se repliega y se resigna al dejar el libro como si jamás hubiese ocurrido el cuestionamiento a sus condiciones vitales y cotidianas.

"Lectura de Garcilaso"

Casual, sobre tu mesa
encontré abierto
el libro de poemas
que estabas leyendo
y que llevé conmigo.

Garcilaso dulce y terso
me habló al oído:
¿Do está la blanca mano delicada
que de mí, mis sentidos le ofrecían?"
La cocina se me desdibujó
entre los amorosos versos
y el eco musical
de renacentistas cortes...

De pronto sonó imperioso
el timbre del horno
y al abrir la puerta
para sacar el pastel oloroso,
me vi las manos
con las uñas rotas
y los dedos chatos,
a los que ya nadie
ofrecería sus sentidos.

Desolada
expulsé a Garcilaso
de mi cocina
y porque tú no supieras
mi pequeña tragedia
volví a dejar el libro
sobre tu mesa
con la misma página abierta
donde tú lo habías dejado.

Tema bíblico

Se construye con la descripción de la vida privada de una mujer que no sólo trabaja fuera de casa, sino cumple con trabajo doméstico. Al inicio pareciera que la voz poética alude a Marta y María, los dos personajes bíblicos, dado que uno de estos personajes representa la obligación doméstica, mientras la otra, el afán de trascender lo cotidiano. El poema describe la importancia de los tres tiempos de comida, el trabajo doméstico que esto implica, así como la crianza de los niños, la compra de los comestibles, etc. También describe la obligación de atender a la

pareja, masculina obviamente. Finaliza con la explicación de cómo se puede quedar embarazada sin siquiera haber experimentado placer al concebir debido al egoísmo masculino en el plano sexual. Todos estos se convierten en signos de indicio que vuelven al núcleo principal de dominador/subordinada y que apuntan a un ámbito privado. Este ámbito siempre se ha querido mantener como tal y ha sido una tarea feminista el develarlo y cuestionarlo. Este poema aborda el problema de la doble jornada, aunando a él la ausencia de mínimos satisfactores que permitan una cotidianidad humana.

"Tema bíblico"

Tres veces al día
-Marta-
sobre aluminios y cobres,
agua hirviente y jabones,
jadeo,
hasta dejar uñas y piel
en el milagro deslumbrador
de hacer que brillen
como soles y lunas
en el sitio de honor feminil
-condecorante-
de la atadura vitalicia
a estufa y fregadero
-María-,
entre lo sucio
condenada
a ver desaparecer,
por el desagüe,
pensamientos irrecuperables.

Tres veces al día
-rito completo de mantel y cáliz-
riendo mi tributo secular
de mujer guardiana de los granos,
que en el descanso
de lavado, comida, pañal,
teléfono, supermercado,
fregadero y escoba,
más oficina, libros
y compromisos,
frente al cazador que regresa
"de ganarse el pan
con el sudor de su frente"
bailo, canto y río
para entretenerlo
-no sólo con cuentos-
condenada a morir
-como Scherezada-
a su menor signo de fastidio.

Trabajo, sin duda,
por eso,
más lleno de riesgos
que el correr por la selva
buscando el sustento,
y, además, con el peso
del "parirás con dolor"
largo y duro precio
de nueve meses
de horros al espejo
y años de esclavitud
con sobresaltos,
por un logrado orgasmo
o hasta por uno frustrado
cuando el amo impaciente
se precipita
en un egoísta, y para él
gratificante coito.

Injustificado llanto

Se inicia con signos de indicio que sugieren atrás de una anécdota cotidiana, un disturbio emocional: la incontención del llanto.

La voz poética continúa con una narración en la que se percibe que no es posible encontrar las razones de ese disturbio emocional, ni siquiera con la intervención profesional. Es este otro signo de indicio donde el psiquiatra representa a la sociedad en general y juzga como banal la causa del llanto.

Finalmente, el poema se resuelve con la metáfora vapor = significado de la vida, por el cual la voz poética sugiere el porqué de su disturbio, el cual ya no es emocional, sino existencial: "vi / sobre el vapor que coronaba/ la tapadera humeante/ de una olla,/ reflejarse mi vida:/ fugaz y sin huellas".

Se debe señalar que en este poema se establece una relación entre subordinada--> significado de la existencia, y en ella se reconoce por medio del símbolo de la cocina o la acción de cocinar, una condición de marginalidad extrema, que el profesional (psiquiatra) es incapaz de abordar y reconocer. Sin embargo, la voz poética sí, y esta comprensión pareciera representar un logro.

"Injustificado llanto"

El humo en los ojos
y el picor de la cebolla
hacen llorar... Es cierto.
Pero, yo no comprendo
por qué pasada la irritación
aún sigo llorando

sin poder contenerme
ni por qué aún me nacen
amargos sollozos.
entre el llanto.

Asustada de mí misma
fui al psiquiatra
para analizarme
porque no hay razón
para semejantes llantos,
y el sabio,
tras auscultarme cuerpo y alma
dictaminó -igual que todos-
que algo de loco hay
en mis injustificadas reacciones.

Silenciosa volví, ayer,
a mi cocina,
y, preocupada vigilando
los guisos, vi
sobre el vapor que coronaba
la tapadera humeante
de una olla,
reflejarse mi vida:
fugaz y sin huellas,
y comprendí de pronto
¡muy claramente!
la causa inconsciente
de mi incomprendido llanto.

Eficiencia

Se muestra una relación dicotómica dominador/subordinada, en la que al principio, cada uno asume una calidad correspondiente con su rol: dominador = eficiencia, subordinada = tonta y avergonzada. Luego por medio de signos de indicio se sugiere que el "fregar trastos" se convierte en el origen de dolor y renunciamentos, aunque obviamente la acción de fregar trastos -que solamente se sugiere- es un símbolo que encierra todo lo doméstico. El trabajo doméstico se convierte en fuente de frustración.

"Eficiencia"

Desde tu alta eficiencia
me miras compasivo
o sonriendo indulgente
y... yo...
a sentirme tonta
¡muy tonta!
y avergonzada,
tratando afanosa
de ocultar algo del daño,

sin que tú sospeches
cuánto dolor
y renunciamientos
-más negros que
el mismo tizne-
hay en este dejar
piel, uñas y tiempo
entre la dura costra
de lo quemado.

Catástrofe en la cocina

Una superposición situacional primordial da estructura al poema. Esta superposición implica a su vez, superposiciones espaciales y temporales.

En la primera estrofa se nos presenta el primer signo de indicio en el cual se relaciona el silbato de la jarrilla con el sonido de un viejo ferrocarril. En la segunda estrofa viene lo anecdótico: la voz poética olvida apagar la hornilla que da calor a la jarrilla. En la tercera estrofa ya se hace real la existencia de una jarrilla concreta -"esmaltada de rojo y asa negra"- , la cual evitará olvidos. En la cuarta estrofa, por medio de las onomatopeyas, comienza la superposición espacial, en la cual ya no se sitúa la cocina sino un verde campo de la costa.

En la quinta estrofa, la superposición se ha consumado y lo que la voz poética refiere es el paisaje a través de las ventanillas de una locomotora. La superposición temporal también se sugiere cuando la voz poética reconoce que es la locomotora que durante su adolescencia la trasladaba al pueblo de su abuela.

En la sexta estrofa se da la transición, esta vez inversa, de la locomotora a la jarrilla ubicada en la cocina y con ella, el olvido de apagar la hornilla. Se puede observar la clara construcción poética de este texto que, por cierto, es de los menos ideologizados del libro.

"Catástrofe en la cocina"

El silbato de las hirvientes jarrillas
rompe el silencio oloroso a cebolla
en las limpias y pacíficas cocinas
que se llenan de su música arcaica
de viejo ferrocarril en miniatura.

Las jarrillas de silbato
han sido hechas para aquellos
que olvidan siempre
apagar la hornilla, como yo,

para preocupación tuya.

Hoy, estrené la jarrilla
esmaltada de rojo y asa negra
que confiados compramos ayer
para evitar catástrofes frecuentes
por mis constantes olvidos.

Al principio fue sólo su "gor-gor"
suave como ronronear de gato
el que me cautivó embelesada.
Luego, fue su agudo silbato
-imperioso y mágico-
el que hizo irrumpir en mi cocina
sobre los rieles del ensueño,
oloroso a caña y citronela,
el verde campo de la costa
con sus sembrados de milpa y banano.

El paisaje parpadeó veloz
por las ventanillas
del ruidoso tren
de negra y humeante locomotora
que me llevó
-adolescente en vacaciones-
entre campanas, banderazos
y olor a petróleo
hasta la vieja estación
del pueblo de mi abuela.

Y así, sobre la locomotora
roja y negra de mis sueños
alucinada por el silbato
de mi nueva jarrilla
me olvidé, otra vez,
-para desesperación tuya-
de apagar la hornilla.

Rasgaduras y zurcidos

Plantea la reflexión acerca de las condiciones existenciales de una voz poética que se reconoce en el rol de subordinación. Esta vez el aspecto central es la creatividad de la voz poética. Es así como una metáfora o una imagen "se escurren" en el fregadero. Luego para hacer el significado más concreto se recurre a la basura como el recipiente en el que va a parar la creación poética, un basurero que simboliza y condensa todas las obligaciones cotidianas que se centran especialmente en lo doméstico. Finalmente, nada doméstico - la metáfora del zurcido y el hilo invisible- es capaz de salvar la creatividad. De esto se desprende que un rol subordinado tenga como consecuencia natural la negación o represión de lo creativo y personal.

"Rasgaduras y zurcidos"

Cabalgando el humo
de las cacerolas
o escurriéndose
entre el agua
del fregadero,
se escapa
la metáfora audaz
o la imagen brillante
que haría romper
la dureza de las palabras
rebeldes a domarse
en el poema.

Y aunque del tambo
de los desperdicios
-paupérrima mendiga-
logre rescatar
algún mugriento fragmento
de frases inconexas,
y trate de remendarlo
con igual cuidado
con que zurzo la ropa,
yo nunca encuentro
ni el hilo invisible
que esconda la costura
ni el desodorante poderoso
que le quite ese fuerte olor
que le pegó la basura.

Paraíso vedado

Este poema presenta la relación:
dominador (hombre/Adán) ---> subordinada (voz poética/mujer/Eva)
↓ ↓
imagen imagen

El hombre puede disfrutar de cualquier postre porque no tiene la presión social acerca de una imagen de belleza, como la que se le impone a las mujeres. Así los postres se convierten en un "paraíso vedado" para las mujeres que sienten la necesidad de cumplir con los patrones de belleza que están de moda.

"Paraíso vedado"

Frutal paraíso
escapante
que veo en sueños,
que imagino entre mi boca
en algodónoso éxtasis.
Obsesionante imagen,

delirante objeto
que persiguen mis deseos,
quemándome en ansias
de inimaginados placeres.

Bello como un ángel
en reposo,
sobre el blanco lecho
de tu plato, veo
el pastel de crema
coronado de frutas,
que luego hieres,
en relámpagos de plata
con la cucharilla,
y lo haces desaparecer,
pedazo a pedazo,
deleitosamente
entre tu boca golosa.

El Apóstol

El durazno se presenta como el símbolo de la vida y de la libertad en oposición a la cocina como símbolo de esclavitud, de artificialidad. Ambos símbolos se contrastan al penetrar el objeto el ámbito espacial y de ello proviene la reflexión de la voz poética, para quien el durazno le comunica la conciencia de su propia opresión y la posibilidad de libertad. El título responde a la idea de que el durazno se convierte en un "apóstol" que pregonara la vida.

"El Apóstol"

Insurgente y subversivo
el aroma de un solo durazno
esplendente de amarillo sol y mieles,
invade con su voz fresca de huerta
mi blanca cocina,
entre sartenes y ollas
y la pegajosa horrible grasa
que afanosa les froto
para que reluzcan pulcras
en los estantes.
Dulce y penetrante
-insinuante-
el olor de este solo durazno
triunfa sobre el sitio afrentoso
del cepo y los grilletes
en el fregadero, y me habla
de la flor que fue
en la galaxia rosa
del duraznal eclosionante,

y del planeta de oro
que es, gestando su vivo olor
en prédica elocuente,
sobre el aterciopelado púlpito
de su forma.

Intenso y rotundo
dueño del aire,
solitario y milagrero,
apóstol triunfal
conmueve elocuente
el submundo triste
de los vegetales sin perfume,
de los enlatados,
de los precocidos
y de las sangrantes carnes
descongelándose.

Y este solo durazno,
dorado y oloroso,
sin ninguna retórica falsa,
más que su aroma fresco,
predica mensajes de sol y viento,
acrisoladores de mieles
bajo la piel,
como en las frutas
que no han muerto aún
-junto a nosotras-
presas en las blancas paredes
de las pulcras cocinas.

Reino privado

El reino privado al que alude el título es la cocina. El poema se construye gracias a varios desplazamientos calificativos por medio de los cuales la cocina se convierte en "quirófano", "en anestesidores de ideas y en mutilador de sueños", en templo donde se ofician sacrificios en honor del dominador.

Desde la posición de subordinada -que es la que asume la voz poética- la cocina es una cárcel y el símbolo de la discriminación derivado de los roles genéricos. Esta posición se expande hacia el resto de mujeres, sin importar el estrato económico al que pertenezcan.

"Reino privado"

Blancos y pulcros
o en armoniosos colores,
quirófanos esterilizados,
anestesidores de ideas,

mutiladores de sueños,
triste reino exclusivo
nuestro, sin cortes
ni protocolos,
las cocinas son.

Altars de esotéricos rituales,
donde oficiamos sacrificios,
a los fálicos dioses,
degollando aves, peces
o cabritos
u ofreciendo hermosos diezmos
de frutas y vegetales,
que aderezamos
entregadas a un arte efímero
que devoran sin mirarlo.

Blancas o de colores
o sórdidas enhollinadas,
nubladas por el tufo
y los asfixiantes humos
de los fogones,
las cocinas, también son
tiránicas cárceles,
territorios de reserva
para las más extensa
de las discriminaciones
que nos marcan
por el sello de una vulva
y la prominencia de unos senos.

Bellas y caras,
marmóreas como termas romanas
o mugrientas como muladares,
estos tristes territorios
nos hacen soñar por igual
en un paraíso donde
se pudiera vivir del aire
sin la tortura cotidiana
de cocinar tres veces diarias.

"Kinde, kuche, kirche" (del alemán: niños, cocina, iglesia)

Este poema se inicia con un desplazamiento calificativo que brinda, en principio, las mismas características maternas a hembras y mujeres. Luego se introduce una diferencia que radica en la continua abnegación y sacrificio de las mujeres, quienes por el rol genérico que les ha asignado la socialización, se ven unidas de por vida a los niños, la cocina y la iglesia ("las tres kaes germanas")

El poema se resuelve con una ironía: antes de la muerte, luego de consagrar una vida entera a otros, se les concede el ser "Madres del Año" y de nuevo se recurre al cuestionamiento de la valoración que la sociedad realiza de la entrega vital de una mujer.

"Kinde, kuche, kirche"
(del alemán: niños, cocina, iglesia)

Como las hembras
que en la cueva o nido
paren a sus crías,
y olvidadas de sí
las cuiden hasta que vuelen,
o corran por sí mismas,
así nosotras.
Pero, a diferencia de ellas,
que pronto
se ven gozosas y sin cadenas,
nosotras anclamos vitaliciamente
por invisible cordón
de umbilicales raíces,
expatriadas de carne propia
y de sueños,
sujetas a las tres kaes germanas
de la milenaria condena
del "kinde, kuche, kirche"
que señala inflexible destino
determinado sólo por la entropierna.

Atadas así a cuna y cocina
por el sagrado crisma,
nos adormecemos
-a diferencia de aquéllas-
hasta volvernos seniles
con la esperanza de un paraíso
donde, libres de trabajos forzados,
gocemos el inefable deleite
de la perpetua adoración
a un dios también masculino.

Y mientras, aquí,
acumulamos méritos
de abnegación y sacrificios
hasta volvernos émulas
y candidatas posibles
a la mundana gloria final
de las viejas abuelas
condecoradas
¡justamente antes de morir!
como "Madres del Año".

LA QUE RECUERDA

"Tete a tete"

El poema se inicia con algunos signos de indicio que construyen un ambiente de tensión, ya que el mismo título nos habla de un "frente a frente". Luego los signos de indicio señalan la mitad de una comida, la voz poética superpone el tiempo pasado al presente cuando rememora cuán fácil era antes romper el silencio nacido del desacuerdo.

Luego vuelve el presente y se sabe que la situación ha cambiado. Con un signo de indicio basado en un adagio popular, la voz poética insinúa el principio del fin de la relación amorosa.

"Tete a tete"

Con las caras cambiadas
creciendo sobre las sillas,
y los antiguos muebles
que nos miran atónitos
en silencioso "tete a tete"
tras la batalla,
henos aquí, otra vez:
frente a frente.

Jamás creí pesara tanto
la cucharada de sopa
-como si fuera plomo-
al llevármela a la boca
ni que sonara tanto
su "gloc-gloc"
al pasar por la garganta
ni que fuera tan ruidoso
el masticar colérico
de tus dientes
sobre el pan
como si fuera
en mis huesos.

Y es que ayer...
¿Ayer? ¡Qué digo ayer!
Hace diez años,
el silencio era más corto,
leve y fugaz
como lluvia pasajera
hasta podernos reír
y besar
casi al instante.

Hoy, el silencio
se alarga,
se hace más denso
y pesa en el aire

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

filoso y duro
como piedra
que nos golpea;
hasta hacerme recordar
el popular adagio
del "tanto va..."
y aunque tú y yo
no seamos
frágiles cántaros
quizás un día
-a lo mejor mañana mismo-
nos quebraremos
igual que éstos.

Al son del pandero

Este poema presenta la relación dominador ---> subordinada con nuevos matices. En primer lugar, por medio de signos de indicio, se infiere que dicha relación de poder ha sido rota y sólo quedan los recuerdos de la opresión que generaba.

En segundo lugar, se debe señalar que la voz poética se refiere a otras mujeres que experimentaron la misma situación de dominación y que escapaban de ella momentáneamente por medio de la infidelidad.

En tercer lugar, existe una superposición de tiempos en la que al pasado corresponde una imagen joven del dominador y por ello, una actitud desafiante, mientras que en el presente existe la vejez, y la audacia se ha convertido en ridiculez y en temor de ser burlado.

En cuarto lugar, la voz poética teniendo en cuenta la relación de poder pasada, muestra una actitud nueva ante el que fue dominador: lástima. Esto implica que la víctima -del pasado- considera que el victimario también puede ser victimizado, especialmente cuando ya no cuenta con las condiciones necesarias para ejercer el poder: "(...) viejo amante infiel, / domador domado / que ya no sabes diferenciar / entre preso y carcelero / itan domesticado!". Existe el reconocimiento de que la voz poética que ha podido ser subordinada puede llegar a asumir el rol de dominadora.

"Al son del pandero"

Viejo amante infiel,
tiempo irrecuperable
de mi vida te di
sin más ataduras, después,
que la chequera, la casa
y los feroces lazos

de la sangre inseparable
entre nosotros.

Me veo como fui
afanosa puliendo rejas y barrotes
hasta dejarlos relampagueantes
para encandilar mis ojos
que cerré, sobre mí misma,
para complacerte.

Mientras tú,
joven amante infiel,
corrías libre y gozoso
tras las carnes nuevas
de frescas y dulces mujercitas
que sabían abrir las puertas
de sus jaulas, a espaldas
de carceleros
menos celosos que tú.

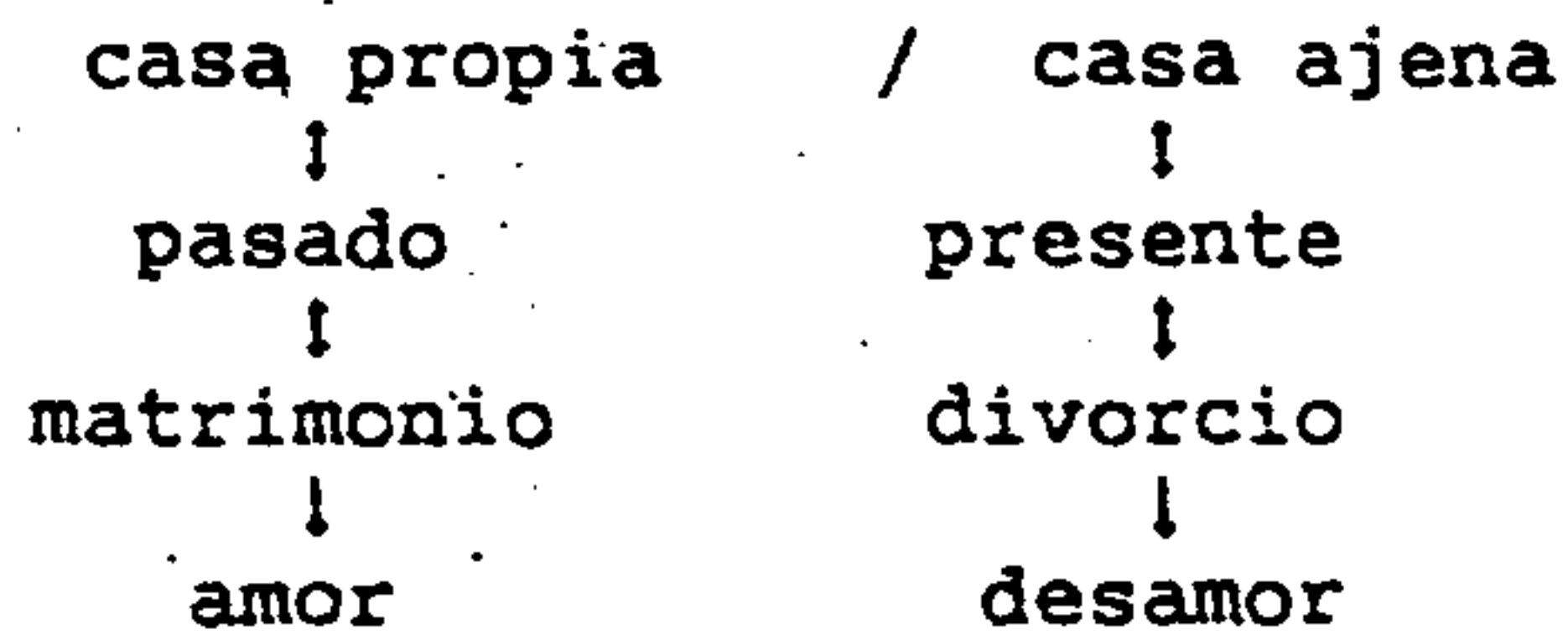
Y hoy te veo,
viejo amante infiel,
en tu reino decadente
agobiado por el peso
de las condecoraciones
ganadas en tus conquistas;
desdentado de tanto morder
carnes duras y calculadoras,
preso en la última jaula
que cerraste, tras de ti,
temeroso de verte burlado.

Y yo, olvidaba tu deuda conmigo,
desde mi libertad irrestricta,
te veo con lástima y ternura,
viejo amante infiel,
domador domado
que ya no sabes diferenciar
entre preso y carcelero
¡tan domesticado!
bailar graciosamente
al son que te tocan
en el pandero.

Propiedad inalienable

A partir de un lugar: la casa, se da una superposición temporal entre el pasado y el presente. La casa fue compartida por la voz poética y el ser que amaba en el pasado. Ahora todo lo que hay en la casa pertenece a otros, pero los recuerdos están en ese ámbito. La realidad de la separación entre los amantes -divorcio- le impide la propiedad real de la casa, pero los recuerdos la

siguen haciendo suya. Un esquema que clarifica la superposición es éste:



"Propiedad inalienable"

Porque las antiguas casas
que nos fueron cotidianas
son ahora rostros fríos
que nada saben de nosotros,
sé que el tiempo ha pasado.

Las casas son las mismas;
el aldabón de bronce
aún golpea sonoro
la puerta tallada
de una, y aquella otra,
de aire colonial,
aún hace flamear su tejado
rojo, bajo el sol
de mediodía.

Los jardines de otras
permanecen intactos
frente a las señoriales
fachadas
en el barrio aristocrático;
mientras un alto edificio,
vidriado panal de lujo,
me dice
con su petulante silueta
que el tiempo ha pasado.

Casas de ayer
aunque habitadas por otros
o quizás por los mismos
que ya olvidaron mi cara
y me miran
con ojos extrañados,
como los del nuevo dueño
de la casa que fue mía ayer,
y que no comprende
la insistente ternura
con que yo la miro.

Casa llena de recuerdos vivos
con su redondel de flores
y los árboles que pequeños
yo sembré
entre rosales y gladiolos
hoy, tan altos,
que me dicen, también,
que el tiempo ha pasado,
aunque la casa y yo
nos empeñemos en negarlo
al escuchar tan claras
las risas y voces
que quedaron guardadas
entre los pulidos entablados,
en las esquinas de las alcobas
o en el jardín de atrás,
junto al estanque, donde
sin embargo,
los talados pinos testimonian
también con su vacío
que el tiempo ha pasado.

Tiempo de calendarios
pero no de recuerdos vivos,
como los míos y los de esta casa
añorante de mí
y de mi mano constructora
que la selló para siempre
-propiedad inalienable-
aunque brutal y de un tajo
nos separaran dos firmas
en documento protocolario
de una amor divorciado
respaldado por una ley
que nada sabe
de derechos maternales
ganados sobre las casas
tan entrañablemente unidas
a un pasado.

Documento indestructible

El poema se construye sobre la anécdota de una carta de amor que ha sido destruida. La carta evoca un tiempo pasado donde se infiere por medio de signos de indicio que sugieren la misma relación de poder señalada en otros poemas: "(...) anulado testimonio/ de una servidumbre/ que fue muerte lenta;/ documento afrentoso/ de la amarga verdad/ de mi claudicante historia." La carta se convierte en un símbolo bisémico que no sólo representa una amor muerto, una relación desigual y desventajosa, sino la intención de mantenerla así, lo cual llega como una amenaza al presente de la voz poética.

"Documento indestructible"

Rompecabezas que nunca
volverá a armarse;
hecha pequeños trozos
que apenas se adivinan
entre recibos, cuentas
y apuntes rotos,
en la canasta de papeles,
tu carta es:
anulado testimonio
de una servidumbre
que fue muerte lenta;
documento afrentoso
de la amarga verdad
de mi claudicante historia.

Tu carta
indefensa, ahora,
asesinada por mi mano,
es tan poca cosa ya
que me enternecería mirarla
irreparablemente muerta
si no fuera
porque dentro,
su perfidia imborrable
no puedo romper,
como hice
con la de este papel
blanco e inocente.

Despojos

Los signos de indicio, que son el procedimiento central de este poema, no llegan a resolverse totalmente en su desarrollo. Los signos construyen una atmósfera de pérdida, en la que los recuerdos de lugares, las "amadas cosas" han quedado en el pasado. Todo se convierte en "huella borrada" que el tiempo elimina. Finalmente por medio de un signo de indicio se hace evidente que entre las pérdidas del pasado está la belleza y los sueños.

"Despojos"

Distantes geografías
de cuerpos y lugares
en quebrados calendarios
sin retorno.
Amadas cosas que perdí
por las que alzar podría
tempestades de sollozos
sobre oleajes de llanto.

Despojo inicuo
de lo que fue intenso y vivo
en mí arraigado
hasta las médulas,
y de lo que queda sólo
invisible cicatriz
que nadie más conoce.

Huella borrada,
polvo que el tiempo barrió;
irremisiblemente hundido
en el oscuro pasado,
donde también perdí
mi antigua cara,
adornada de sueños,
reflejándose
en un roto espejo.

Parábola

Al comienzo del poema hay una superposición situacional en la que la voz poética adquiere la visión del "tú"/hombre/dominador y desde esa perspectiva vuelve al lugar que compartieron: la casa, y con ello, a sí misma.

Luego se da una imagen visionaria: una pájaro que vuela a capricho y una nube arrastrada por el viento. De allí se desprende el mensaje de la parábola: la voz poética abandona aquella casa porque también ha abandonado la relación de poder que se asemeja a lo que ocurre con la nube y el viento. Ella, es ahora, libre.

"Parábola"

Un día
me paré a mirar
desde la otra acera
la fachada cotidiana
de nuestra casa
y atónita la vi
con los ojos tuyos
y parecía otra.

Luego,
me miré a mí misma,
con los ojos tuyos,
con la increíble sorpresa
de encontrar otra cara
en el espejo.

Me senté
a reflexionar
sobre el absurdo

malentendido...

Vi pasar
un pájaro sin rumbo
volando a su capricho
y una nube -al contrario-
arrastrada por el viento.
-dos vuelos y una clave-

Crucé la esquina
y no volví a la casa.
Aprendí de los pájaros
a volar contra el viento
y dejé de ser nube
movida sólo por tu impulso.

Sombras chinescas

El "gran lobo sádico" es un símbolo, el cual se caracteriza por su omnipresencia: vive dentro de la voz poética todo el tiempo, día y noche, se alimenta de ella y ejerce una posición de dominio. Fija, además, su final: la secará por dentro hasta no dejar nada y sólo entonces se irá. El "gran lobo sádico" es un enemigo que habita dentro de la voz poética.

Acercándose al final del poema la voz poética concluye que el "gran lobo sádico" es una sombra chinesca elaborada por la misma víctima, quien ha sido enseñada a crearlo. En otras palabras, el gran lobo sádico es producto de un proceso de socialización en que la víctima aprende a victimizarse al asumir un rol que la obliga a hacer cosas que no quiere y sobre todo, a ser subordinada.

"Sombras chinescas"

Gran lobo sádico
el día,
se alimenta con tu sangre
y con tu carne.
Minuto a minuto,
respiro a respiro,
devora
hasta el último aliento
de tu última célula.

Implacable y feroz,
vigila
el parpadear de tus ojos
como si no le bastara el día
y en la tregua nocturna

pudiera perder
su intransferible dominio.

Y, así, seguirá devorándote
entre día y sueño
hasta que no quede nada de ti
más que el fofo saco de tu piel
y tus quebrados huesos,
y entonces, sólo entonces,
cuando ya no tengas
nada qué darle,
se alejará también
su fantasma terrible,

para darte cuenta
¡muy tarde!
que el gran lobo sádico
que devoró tu vida
entre afanes "femeninos"
no era más que la sombra chinesca
que otras manos
enseñaron a las tuyas
a proyectar
sobre la blanca pantalla
del sin sentido.

Triunfal

De nuevo, este poema se desarrolla por medio de signos de indicios que se refieren al matrimonio, aunque nunca se mencione éste. El matrimonio es "meta suprema" y "oasis" para poder ejercer el disfrute sexual sin censura social. La voz poética pasa de expresar lo general, para internarse en lo personal cuando asume el "yo" y expresa que el matrimonio la convirtió en propiedad -como a cualquier objeto- y el anillo se convirtió en el símbolo de la esclavitud y la anulación de su ser social (al quitarle el apellido).

"Triunfal"

Meta suprema
de las ardientes vírgenes
que entre anhelos
de azahares,
albos tules
y marchas triunfales
disimulan
las voces ineludibles
del sexo.

Oasis, para las que consumen
su implacable fuego

entre las frías solteras alcobas
o que enloquecen de sed
entre caricias oscuras
sobre los asientos
transitorios de los autos
o en la sombra de los parques.

Yo alcancé pronto
esta única meta
que me fue señalada
vuelta propiedad por el "de"
que marca bestias y cosas;
mirando en mis manos
el anillo dorado
-copa triunfal de mi carrera-
convertido en grillete
que anuló mi apellido
y la firma de mi puño y letra.

Satélite II

(Líneas para leer al capricho, pero con la misma estrofa final como
vieja historia de mujer)

El título es reincidente, se constituye en la segunda parte
del primero -Satélite-. Se le agrega una especie de instructivo
como subtítulo, el cual quiere dejar totalmente clara la
intencionalidad del poema.

Como otros poemas, éste se construye con base en dos ejes:

yo/voz poética	←-----→	tú
↓		↓
Satélite		Sol
↓		↓
debilidad/enajenación		fuerza/fuego
↓		↓
sumisión/anulamiento		poderío/virilidad

A diferencia del primer poema, en éste la voz poética expresa
su lucha por abandonar la posición de subordinación y esto refuerza
la denuncia en que se convierte el poema.

"Satélite II"

(Líneas para leer al capricho, pero
con la misma estrofa final como
vieja historia de mujer)

Sobre mi propia debilidad
de tu dominio prefijado girando
de tu fuerza

de tu fuego milenario	satélite-yo
por ti arrastrado	inerme
hacia ancestrales rutas	condenada
ineludible	opaco cuerpo
impuesta al giro	en torno tuyo
sin sentido	enajenada
a ciegas	y en silencio.

¡Qué desigual la lucha
de mi llama interna
pugnando por salir del cerco,
cuando las mismas estrellas
gigantescas, silenciosas
se empeñan en ratificar
femeninas lecciones
de sumisión y anulamiento,
centradas en soles
viriles y poderosos!

La mujer de Lot

Basado en la exhortación de no volver al pasado, quien vuelve a él no se convierte en una estatua de sal -como la historia bíblica que evoca el título-, sino en estatua de llanto. De manera que el símil está en que el pasado es tan solo sufrimiento -así como el volver la cabeza era motivo de castigo- y no queda más que avanzar.

"La mujer de Lot"

No hay que mirar atrás
frío sudario,
manto glacial
es el pasado;
congelador
de los climas dulces
de un presente
que se alza triunfal
sobre sus ruinas.

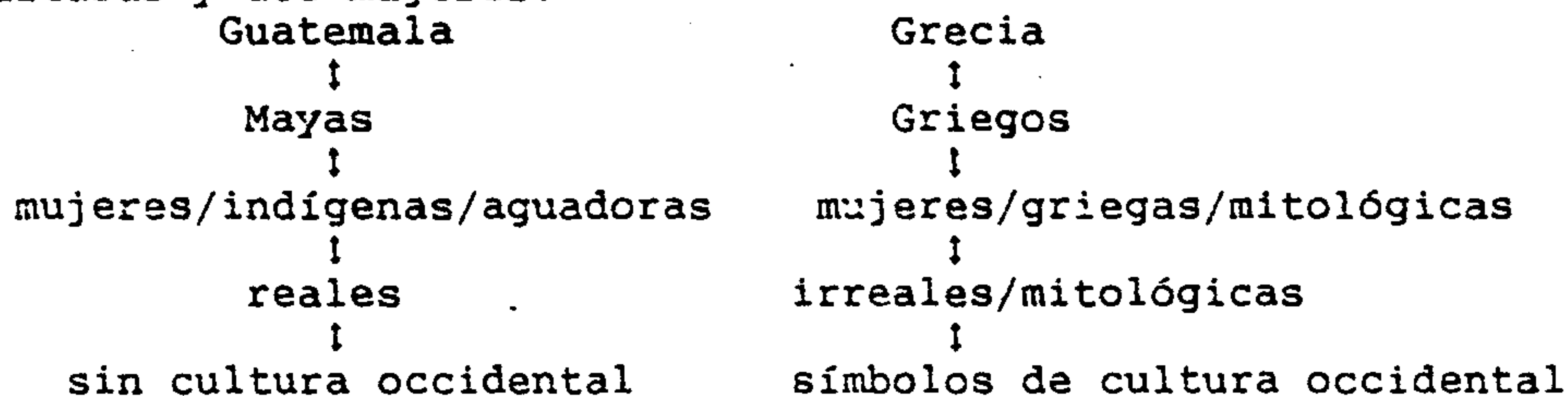
No hay que mirar atrás
salobre abismo
es el recuerdo
y como a la mujer de Lot

si insistes en mirarlos
te convertirá entera
en estatua
de petrificado llanto.
¡No hay que mirar atrás!

LA QUE SE HERMANA

Cariátides

Este poema se basa en la superposición de dos espacios, dos culturas y dos mujeres:



La confrontación entre ambos planos pone en evidencia la explotación y pobreza de las mujeres indígenas que son las reales y cercanas. No se dice que la situación de las mujeres griegas fuera mejor porque ese no es el núcleo central de lo que se expresa, éste más bien se centra en la mujer rural de Guatemala y sus esfuerzos para sobrevivir dentro de un marco de subdesarrollo.

"Cariátides"

En olvidadas regiones
de sepultadas mitologías,
entre siglos de silencio
-suplantados sus dioses y templos
por nuevos de ajenas razas,
que se levantaron sobre las piedras
demolidas de sus pirámides sagradas-
sosteniendo la techumbre
de un cielo intensamente azul
-como el de Grecia-
con el rojo capitel de su tinaja,
las aguadoras van y vienen
sudorosas, por el camino polvoso,
desde la lejana fuente
o del mermado río
o desde la dura roca
que apenas gotea
como escuálido pecho

que se encoge
en doliente sequía.
Cariátides movibles
de lacerados ancentros mayas,
hermanas paupérrimas son
de aquellas serenas y pétreas,
que en su opulenta belleza
sostienen también, con la cabeza,
la techumbre del Erecteo,
del que nunca, éstas, han oído
ni jamás oirán hablar.

Jardineras en invierno

El poema nace de la anécdota de algunas mujeres jardineras de Bucarest que son observadas por la voz poética. Se describe la dureza de su jornada de trabajo realizada en pleno invierno. Toda historia desemboca en pensamientos -probablemente suposiciones- de la voz poética en las que estas mujeres hacen otras tareas necesarias para el sostenimiento del hogar y cuando llegan a su casa, mientras ellas prosiguen con las labores domésticas, el hombre descansa. El poema plantea el tema feminista de la doble -y en otros casos, triple- jornada que enfrenta la mujer trabajadora por la relación injusta de poder que prevalece en todo el mundo.

"Jardineras en invierno"

Silenciosa,
lenta,
sin hombres,
fila
de oscuras
siluetas,
anticipando
el tardío
clarear
del día
invernal,
bajo cielo
gris negruzco
sobre los helados
parques blancos,
pasan las mujeres
jardineras de Bucarest.

Detrás,
pesado, chirriante
bamboleándose
sobre la nieve,
al paso lento
del caballo:
el carro

cargado de palas,
picos, hachas,
rastrillos, podadoras
y azadones.

Desde mi ventana
las veo
manchones oscuros
entre los ramajes congelados
contra el blanco de la nieve
que ahoga todos los colores
hasta que salta chisporroteante,
la hoguera,
en la que offician
-sin caínes ni abrahames-
estas mujeres,
-voluminosas y fuertes
bajo los acolchados abrigos-
desentumeciendo sus manos
al calor de la roja llama
que acaricia sus dedos
que azulean bajo los guantes.

Al anochecer regresan
más oscuras y silenciosas
sombras entre las sombras
de la prematura noche;
perfiladas contra la nieve
que rebrilla
bajo las luces de los faroles
indicadores del sendero
perdido entre la fría blancura
en la que resuenan
como golpes de azada
sus negras y pesadas botas,
junto al chirriar del carro
y los lentos cascos del caballo
entre el vacío silencio
de la columna
de mujeres jadeantes
sin risas y sin palabras.

Mujeres jardineras
agotadas y sombrías
que tras ir de pie
en el colectivo;
hacer las colas de compras
y recoger a los niños,
regresan a casa
a servir al marido
-obrero como ellas -
de jornada completa-

que las espera
bebiendo cerveza,
mientras escucha la radio
o mira el televisor
que compraron
-a larguísimos plazos-
con el salario de ambos.

Bellezas anunciantes

El procedimiento poético consiste en la "disección" del cuerpo de una mujer: cabellos, boca, senos, espalda, piernas, sexo. Todos ellos se describen resaltando la sensualidad. Las descripciones son signos de indicio que desembocan en la manera en que la publicidad convierte en objetos a las mujeres al asociarlas a la promoción y venta de casi cualquier cosa.

Finalmente, en la cabeza se devuelven todas estas partes del cuerpo que son tratadas como mercancía y es allí donde ese mundo consumista cree que no existe nada:

Sistema de mercado capitalista/patriarcal

↓

Mujer



"Bellezas anunciantes"

Aquí está tu cabello
flameando al viento
o desparramado sobre
los satines de un lecho,
ofreciéndose a las manos
para eróticos juegos.
Aquí está tu boca
mutilada de palabras
sangrante de falsos rojos,
incitación liminar
-entreabierta-
para obscuras penetraciones.
Aquí están tus senos
cónicos y tersos
palpitantes y al alcance
-incitadores-
de hambrientos tactos.

Aquí está tu espalda
larga y desnuda,
camino que lleva directo
a las lunares redondeces
de tus muslos que insinúan
placeres ambisexos.

Aquí están tus piernas,
columnas que permiten subir
-con rampantes miradas-
hasta tu sexo semicubierto,
premio por ver la promoción
de autos o cigarrillos en oferta.

Y aquí está tu cabeza,
mundo vaciado donde caben:
cabellos, boca, espalda,
piernas, senos y sexo
que te devuelven: mercancía
sujeta a las leyes variables
de las cosas con precio.

Semáforo en rojo

Este poema aborda otro concepto feminista importante: que la discriminación de género atraviesa cualquier otra variable: la de etnia y la de clase, entre las más importantes. En este caso la que queda expuesta es la de clase.

El poema se construye a partir de la interacción entre la voz poética y otra mujer. La atención se ocupa, en principio, de los ojos. La voz poética supone que la mujer regresa del "bridge" o de la exposición de modas, lo cual ya indica el nivel socioeconómico de ésta. Aún así, la voz poética lo confirma al hablar sobre un enorme brillante y la marca del automóvil: Mercedes Benz.

En la última estrofa del poema la voz poética no sabe si la mujer es ella misma o es alguien distinta. Esto es fundamental para aunar el destino individual al genérico, es decir al de cualquier mujer: "(...)contándome la misma historia, (Historia de mujer ial fin y al cabo!)/hermana nuestra,". Cierra el poema con un símbolo bisémico: el rojo de la luz del semáforo. Esa luz significa el alto para todos, en este caso tanto para la mujer en el lujoso carro, como para la que va a pie; pero, al mismo tiempo, sugiere el sistema de opresión que vacía de significado la vida de todas y las convierte en subordinadas.

"Semáforo en rojo"

Sobre la franja plateada
del retrovisor de tu auto

-absurda tira de reflejos-
que rompe el cerco capsular
que nos separa,
veo tus ojos.
Tus ojos solos,
desprendidos de tu cara,
fragmento de ti misma.
Tus ojos grises,
que sin saberlo tú,
me dicen lo que obstinada callas,
solitaria mujer,
isla entre el tráfico
del atardecer,
cuando regresas hastiada
del "bridge" o de la exposición de modas,
distante y soberbia
pero sin poder ocultar
la otoñal tristeza de tus ojos
llenos de monólogos
que no logran esfumar
ni el relampaguear del enorme brillante
que luce tu dedo
ni el lujo aplastante
de tu opulento "Mercedes".

¿Eres tú o soy yo,
o somos todas acaso?
las de esos ojos que veo
por el retrovisor de tu auto
contándome la misma historia,
(Historia de mujer ial fin y al cabo!)
hermana nuestra,
aunque no te dignes vernos
-cuando a pie o en auto-
estamos detenidas
en la misma esquina,
igualadas por el vacío triste
de nuestras miradas
y por la señal de alto
que nos marca a todas
el rojo de la luz de un semáforo.

Leñadoras de Kenya

(De una noticia periodística sobre el Decenio de la Mujer)

Este poema se basa en la anécdota de las mujeres de Kenya - mujeres de país subdesarrollado- que debe buscar leña en un ámbito agobiado por la sequía. De la anécdota parte para denunciar una práctica discriminativa e inhumana como es la extracción del clítoris. El poema se cierra con la alusión a los continuos embarazos y son signos de indicio que sugieren una vida sin

conocimiento de lo que es el placer sexual.

"Leñadoras de Kenya"

(De una noticia periodística sobre
el Decenio de la Mujer)

Sobre el estéril paisaje
de la desforestada región
-que parangona
a sus secas esperanzas-
las mujeres de Kenya
buscan
-diamante en la arena-
una rama caída o un arbusto
sobrevivientes de milagro
en el horizonte siempre
en cruel fuga
como espejismo de verdor,
sobre la sequedad interminable.

Y cuando la noche
cayendo sobre su espalda
los borra todos,
regresan
con una brazada apenas
como miserable tesoro.

Leñadoras aguerridas,
las mujeres de Kenya
agregan este duro oficio
a los muchos de su sexo.
Pero ellas, desde niñas,
con el sexo mutilado
-sin conocer jamás orgasmos-
vuelto frío camino
para una matriz
siempre ocupada creciendo
sobre sus piernas incansables,
debajo de sus escuálidos senos
y de sus trabajadores brazos.

Evocación de Carmen Miranda

El título es indispensable para comprender el poema y aporta una veta irónica al mismo, ya que mientras Carmen Miranda usaba el tocado como parte de su espectáculo artístico, como una forma de placer y realización; la cargadora lo hace así por no tener medios para evitarse la carga y para asegurarse la subsistencia. El desplazamiento calificativo se da en la asociación entre la carga de frutas de la cargadora y el tocado de frutas de Carmen Miranda.

Este desplazamiento desemboca en la ironía. En la primera estrofa se describe la exuberancia de las verduras y se le ambienta en la ciudad. La segunda estrofa termina de consolidar la ironía al elaborar una metáfora sobre cómo el sabor de la fruta no transmitirá "el amargo sabor y el olor de la tortura" que la cargadora debió padecer para que otros disfruten de esas frutas.

"Evocación de Carmen Miranda"

Coronado por el agresivo
penacho de la piña,
entre el verde resplandor
de la sandía
y las astas de oro
de los bananos,
turbante frutal "demodé",
sobre la cabeza oscura
de la cargadora del mercado
sin música de claves,
bongoes y maracas,
avanza el pesado canasto;
que entre el tráfico intenso
de la ciudad desordenada,
ella -jadenante y sudorosa-
hace llegar a tiempo.

Y... al final de la comida,
la roja y fresca carne
de la sandía,
la amarilla tajada de
la piña
o la aterciopelada delicia
de los bananos,
no dejarán sentir,
entre su miel perfumada,
el amargo sabor y el olor
de la tortura de la cargadora
que los hizo llegar puntuales
-hermosos y frescos-
desde el mercado
hasta su puerta.

Mujeres violadas
(a CODEDENA 1985)

Este poema se construye por medio de signos de indicio que aluden al feto dejado en los vientres de mujeres que han sido violadas. Los signos de indicio que se mencionan son: "siniestra herencia", "verdugo de su sangre/ y de su tiempo", "nocturno fruto".

En el plano ideológico feminista, este poema plantea la

imposibilidad de recurrir al aborto, en el caso de violación, debido a dogmas religiosos. Denuncia la inhumana situación a la que se ven sometidas las mujeres violadas que deben parir y criar a los/las niños/as productos de violaciones.

"Mujeres violadas"

(a CODEDNA 1985)

Eternizada en su carne
la imagen brutal,
que entre sangres y ascos
rompió sus sexos
sórdidamente allanados,
las mujeres violadas
verán crecer con odio
y negro espanto,
la siniestra herencia
que degollará sus sueños
y les cerrará horizontes.

Verdugo de su sangre
y de su tiempo
impuesto para siempre
-en nombre de un dios de amor
y de una virgen sin mancilla-
el nocturno fruto del crimen
romperá de nuevo sus sexos
y con imperiosos aullidos
exigirá más sangre nueva
entre caricias, leches y cuidados.

Víctimas vueltas reos,
marmóreas vírgenes mancilladas
de traumatizados sexos
vedados al placer y al amor
las mujeres violadas
-inocentes-
cumplirán su sentencia
entre un infierno vivo
del que se olvidó Dios
y el Dante.

Estampa guatemalteca

Representa una visión con perspectiva de género más allá del recurrido folklor. La visión de la familia indígena caminando: el hombre adelante, la mujer atrás, da para reflexionar sobre el duro trabajo que le toca enfrentar a la mujer indígena por el hecho de ser mujer, y además, pobre. De nuevo se encuentra que la posición de clase también está permeada por las relaciones de poder genéricas. Y es así como hasta el campesino tiene a quien dominar:

su mujer.

"Estampa guatemalteca"

Primaveralmente envejecidas
por tempranos agobios,
bajo el güipil florido
y el chal polícromo,
madres-niñas,
entre el verdor de los caminos
han ido dejando perdidas
las risas y los cantos
de una infancia
apenas entrevista,
ahogada entre los muros
de una antiquísima cultura.

Sin recordar adolescencia
ni haber fabricado sueños,
incomunicadas
entre el silencio impuesto
por una vieja lengua
perdida entre las brumas,
con el último hijo a cuestas,
hundida la cabeza por el peso
de un enorme canasto,
caminan junto al perro
siempre detrás del dueño.

Y, éste, adelante
-paupérrimo como ellas,
cargado también como bestia-
sin embargo, lleva como cetro
de su miserable dominio,
el relampagueante machete
y va haciendo la cuenta
de lo poco que ganarán
vendiendo
los hermosos tejidos
y objetos de harro
que entre cuidados
de hijos, fogón, gallinas
y cerdos,
fabricó la silenciosa sombra,
que los sigue por los caminos
que adornan
con su güipil florido
y chal polícromo
-estampa guatemalteca-
que tanto gusta
fotografiar al turista.

Porque soy mujer

Al inicio se lee una cita de una estrofa poemática de Alfonsina Storni.

El poema tiene la reiteración del verso que le da nombre, Porque soy mujer, y en su desarrollo se enumeran los valores, que por medio de la socialización, se le imponen a la mujer como propios de su sexo: ser un ángel, ser virginal y casta, ser santa y mártir, ser bella y joven siempre, ser tonta. Todos éstos se convierten en dogmas por obra y gracia de un sistema patriarcal que necesita de la relación dominador «-----» subordinada para ser funcional y armónico. Con el fenómeno de reiteración que se da en este poema como procedimiento poético se intenta hacer evidente la irracionalidad de los prejuicios que se exponen.

"Porque soy mujer"

"Tú me quieres alba
me quieres de espuma
me quieres de nácar
que sea azucena
sobre todas casta".

Alfonsina Storni

Porque soy mujer,
pretenden
que me nazcan alas
de ángel
en la espalda.

Porque soy mujer
me quieren
virginal y casta
aunque sea hecha
de la misma carne.

Porque soy mujer
pretenden
como a San Rita
darme aureola santa
o palma de mártir.
Porque soy mujer
me quieren
Venus Afrodita
bella y joven siempre
cual Miss Universo.

Porque soy mujer
pretenden
medir por iguales
mis débiles fuerzas

con pobre cerebro.

Absurdos tremendos
que quieren
a falta de pruebas
tomemos por dogmas
como irrefutables,

sólo...

Porque soy mujer
Porque soy mujer
¡Y sólo por eso!

Rescate

El poema se inicia con una cita de un poema de León Felipe:
"Ya vendrá un viento fuerte/ que me lleve a mi sitio". La voz
poética está a la espera de esos vientos. Ese viento la rescatará
de la "inmovilidad de siglos".

El poema se basa en un signo de indicio que parece decirnos
que está a punto de liberarse, de salir de su actual situación y
buscar algo nuevo y por ende, mejor.

"Rescate"

"Ya vendrá un viento fuerte
que me lleve a mi sitio"
León Felipe

En el camino de los vientos
espero.
Bajo el ancho cielo,
mar adentro,
con las velas tendidas,
espero.

Porque has de venir
"viento fuerte"
y yo estaré presta
para el tormentoso viaje
-timonel alerta-
que no pierda tu rumbo
viento rescatador
de inmovilidad de siglos.

5.3 Breve Análisis Temático Representativo

Para profundizar en la temática y en la ideología feminista desde el análisis literario se han tomado cinco poemas representativos de las cinco partes en que está dividido el libro.

Este tercer análisis responde al objetivo de analizar de manera profunda la temática de algunos poemas para comprobar la carga feminista de los mismos y la manera de expresarla poéticamente.

Se presentan esquemas temáticos de cada poema, de acuerdo con el modelo propugnado por Arcadio López-Casanova. Este modelo se basa en el tratamiento del tema por medio de tres esferas: la de representación, la de extensión y la de jerarquización.

La esfera de la representación implica la identificación del foco (F) o motivo nuclear del tema y de uno o varios motivos secundarios, llamados complementos (C) en consonancia con los actores líricos que se encuentren.

La esfera de la extensión se refiere a mostrar cómo se desarrollan y conforman dichos motivos temáticos mediante las unidades temáticas (UT), los formantes y de la conjunción de estos dos elementos resultará una articulación, es decir, un primer esquema organizativo.

Finalmente, en la esfera de la jerarquización se establecerán los niveles y funciones que se encuentran en las unidades temáticas dentro del poema. Por lo general, se pueden encontrar en:

- a) la oposición entre la unidad temática principal y las complementarias o
- b) el tipo de influencia o relación entre las complementarias con respecto a la unidad principal.

Estos niveles y funciones pueden ser: de apoyo, de contraste, de marco o de ampliación. La esfera de jerarquización sólo se desarrollará cuando exista un foco con sus respectivos complementos, si esto no se da, no hay necesidad de recurrir a esta esfera. Es necesario aclarar que las posibilidades de diseño temático son variadas.

Lista de abreviaturas

- (+) = Función o actorialización positiva
- (-) = Función o actorialización negativa
- (F) = Foco temático
- (C) = Complementos
- (UT) = Unidades temáticas
- [P] = Poema
- (vv) = versos

[a1] = subunidades temáticas
(N) = Núcleos temáticos de las unidades temáticas
(A) = Actores
(PI) = Plano irreal
(PR) = Plano real
(r) = relación

5.3.1 La que calla

Poema: Sobrevivencia

El silencio
ha sido la consigna,
el santo y seña
de la sobrevivencia.

El silencio
bajo el rouge
que prostituye
las palabras,
y en las miradas
que tras el rimel
disfrazan,
en terciopelo,
su denuncia.

Coraza y escudo;
el silencio, encubridor
del filo de las uñas,
bajo pulidos barnices
de colores;
dulcificador de dientes
que entre sonrisas,
arrullos y gorjeos,
trituran la dureza amarga
de los gritos.

Martillo y yunque:
el silencio, forjador
de insulsas cabezas
suplantadoras
que bajo rizos con "spray"
niegan al viento
los cabellos,
y a la voz, las palabras
muertas por asfixia.

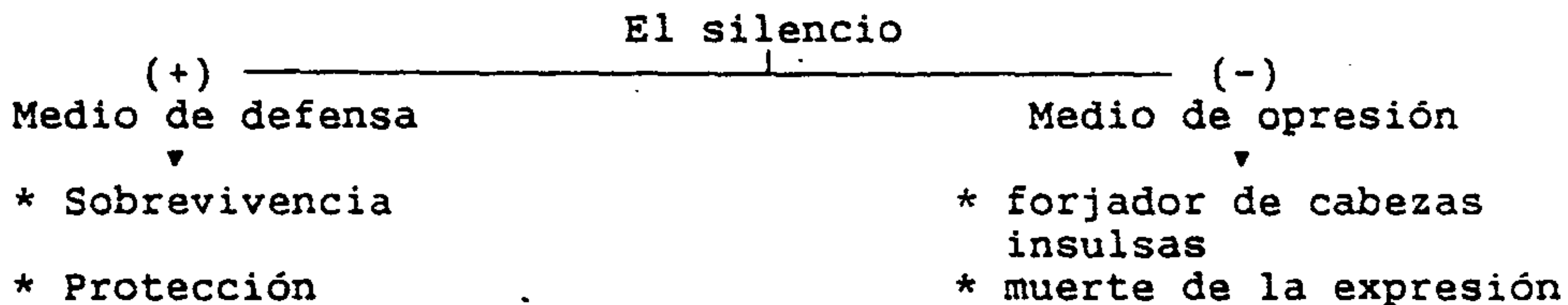
El silencio
ha sido la consigna,
el santo y seña
de la sobrevivencia.

a) Esfera de representación

El tema es la opresión. El actor lírico que se presenta es el silencio. Se le personifica con diversos sentidos, positivos (+) y negativos (-) a través del poema:

Estribillo 1	---->	Aa	sobrevivencia (+)
Estrofa 2	---->	Ab	oculto bajo la apariencia (+)
Estrofa 3	----->	Ac	coraza y escudo (+)
Estrofa 4	----->	Ad	martillo y yunque (-)
Estribillo 2	---->	Aa	sobrevivencia (-)

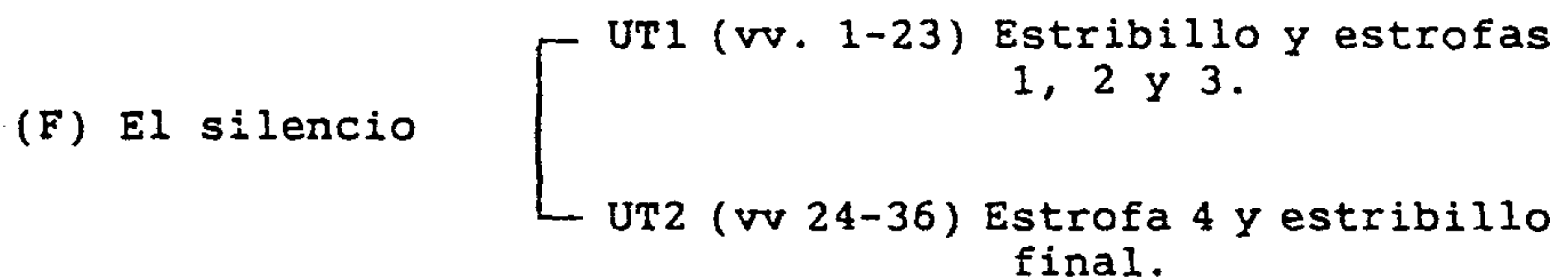
El tema de la opresión se concretiza en un sólo motivo o eje temático -el silencio- con dos funciones:



El énfasis está en la función positiva por lo que ésta pasaría a ser el foco o motivo nuclear mientras la actorialización negativa sería la complementaria. Así el silencio puede servir para sobrevivir, pero también para perecer bajo su influencia anuladora.

b) Esfera de la extensión

Con base en la actorialización podemos derivar que existen dos unidades temáticas amplias:



La unidad temática 1 (UT1) es la más extensa con una caracterización positiva que se divide en tres subunidades:

[a1] vv 1-4
- sujeto + función: Explica para qué ha servido el silencio.

[a2] vv 5-13
- Matización dramatizadora - localización: El silencio se encuentra detrás de la apariencia femenina.

[a3] vv 14-23

- Matización dramatizadora - función: El silencio como protector de lo que existe detrás de la apariencia femenina.

La unidad temática 2 (UT2) se concentra en dos subunidades:

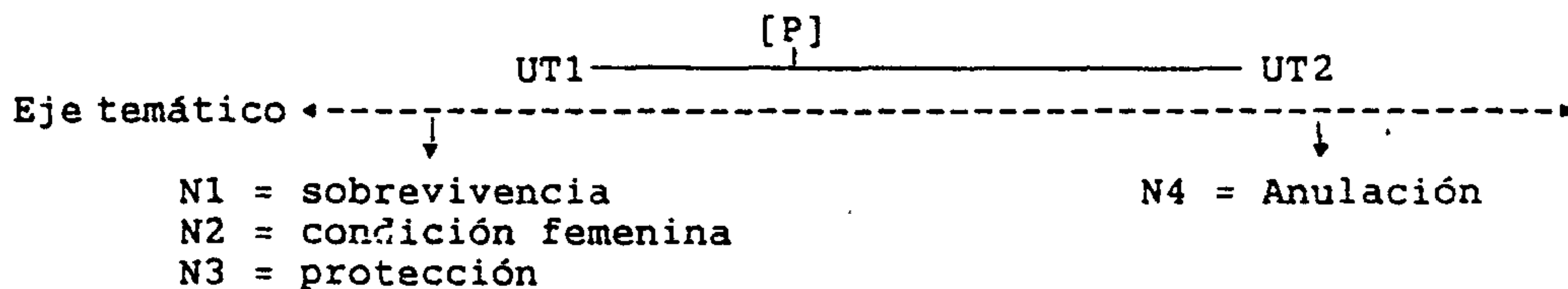
[a1] vv 24-32

- Función: El silencio como forjador de cabezas insulsas y de personalidades exentas de expresión.

[a2] vv 33-36

- sujeto + función: Reiteración del simbolismo del silencio matizado por su función negativa.

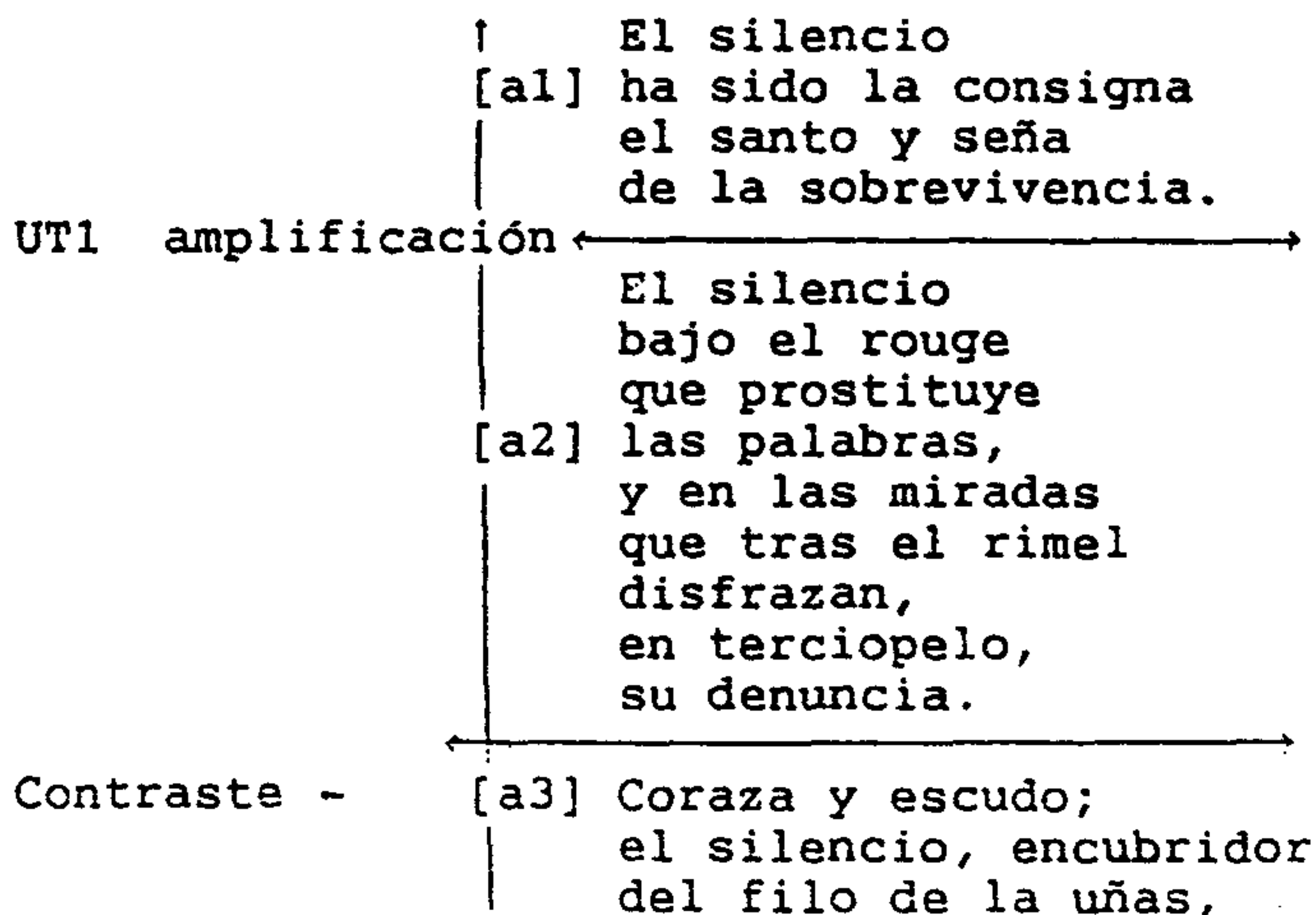
El diseño de articulación que se puede estructurar es el siguiente:



*(N) = núcleo.

c) Esfera de jerarquización

El poema presenta una relación de ampliación y contraste entre las unidades temáticas, de la siguiente manera:



bajo pulidos barnices
de colores;
dulcificador de dientes
que entre sonrisas,
arrullos y gorjeos,
trituran la dureza amarga
de los gritos.

UT2 Contraste

Martillo y yunque:
el silencio, forjador
de insulsas cabezas
suplantadoras
que bajo rizos con "spray"
[a1] niegan al viento
los cabellos,
y a la voz, las palabras
muertas por asfixia.

El silencio
[a2] ha sido la consigna,
el santo y seña
de la sobrevivencia.

La amplificación se da cuando el silencio se convierte en una medida de defensa de las mujeres. El contraste se introduce cuando el silencio es reconocido con función positiva (f+ = sobrevivencia, protección) y posteriormente, en la unidad temática 2 se le asigna también una función negativa (f- = anulación de la expresión) para terminar con un estribillo que oscila entre ambas funciones.

5.3.2 La que amordazan

Añoranzas de Amazona

Si yo fuera abeja reina
adormecida entre doradas mieles,
que alimentaran incesantes
mi tremenda fecundidad,
después del múltiple
y dulce orgasmo,
satisfecha la enorme voracidad
de mi promiscuo cuerpo,
y tú fueras zángano pasajero
o asexuada abeja obrera
a mi servicio,
o si yo fuera "viuda negra"
ermitaña en mi tela de plata,
que ansiosa de cópula
y urgida de fecundidades
soltara mi erótico perfume
para atraerte incauto y rijoso

hasta el coito anestesiante,
en el que te devorara
para adquirir tu fuerza
y quedarme sola y sin amo,

o si yo fuera antigua amazona casta
liberada de carnales ansias
o cazadora de hombres al azar
para satisfacer ineludible instinto,
quizás podría creer que este mundo
donde hombres y mujeres
nos buscamos
para aparejarnos,
no sea sólo un triste gallinero
donde únicamente se alza
el quiquiriquí del gallo.

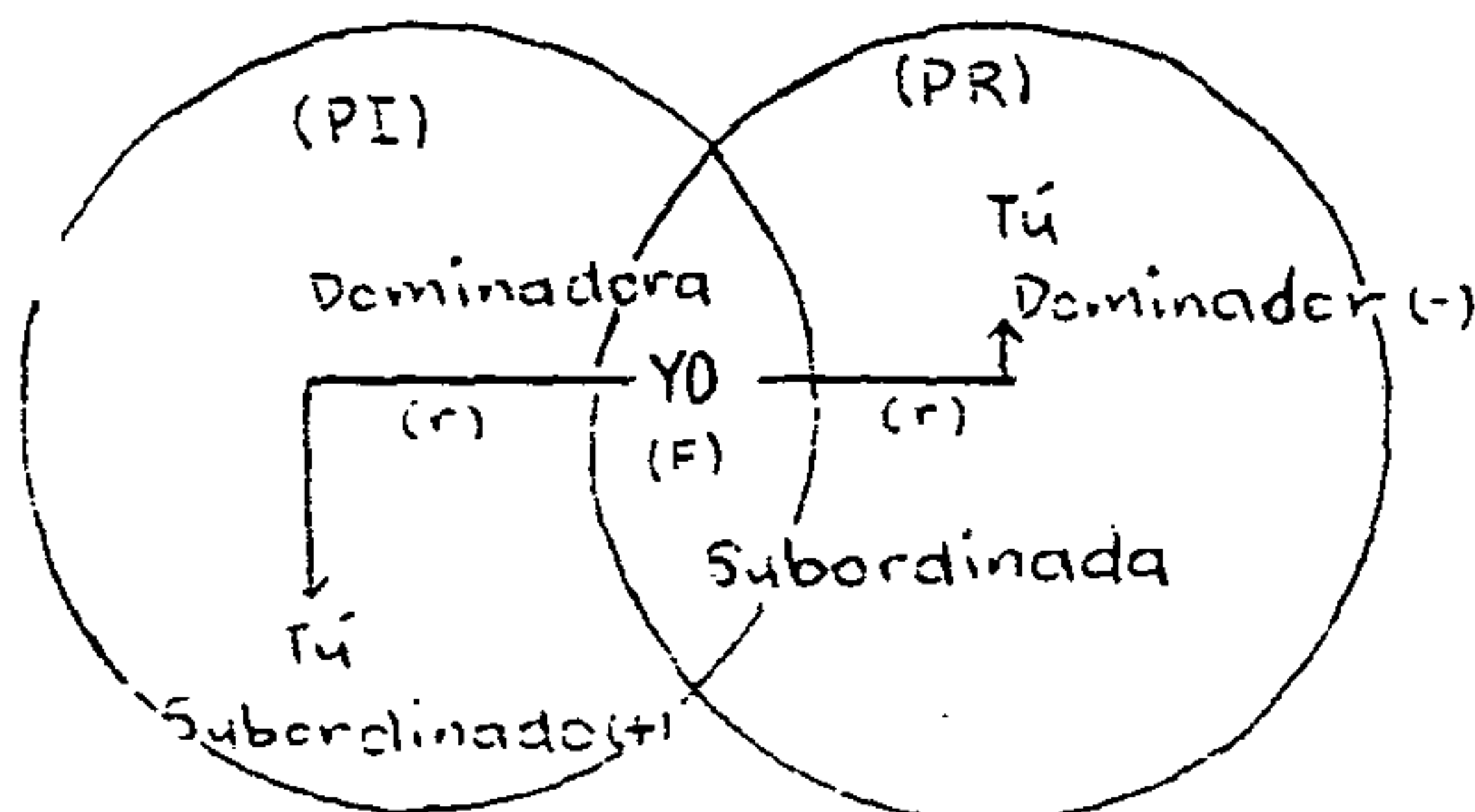
a) Esfera de la representación

El tema es la relación de pareja. El diseño de texto por medio de los actores líricos se da así:

A1: Yo ---->	sería	abeja reina	(+)
		viuda negra	(+)
		amazona	(+)
	soy	gallina	(-)

A2: Tú----->	serías	zángano	(-)
		arácido	(-)
		hombre	(-)
	eres	gallo	(+)

La relación de pareja queda entonces fijada entre dos motivos que juegan en el plano de la suposición, -al que se le llamará plano irreal (PI)- papeles opuestos a los que juegan en el plano de la realidad (PR), de la siguiente forma:

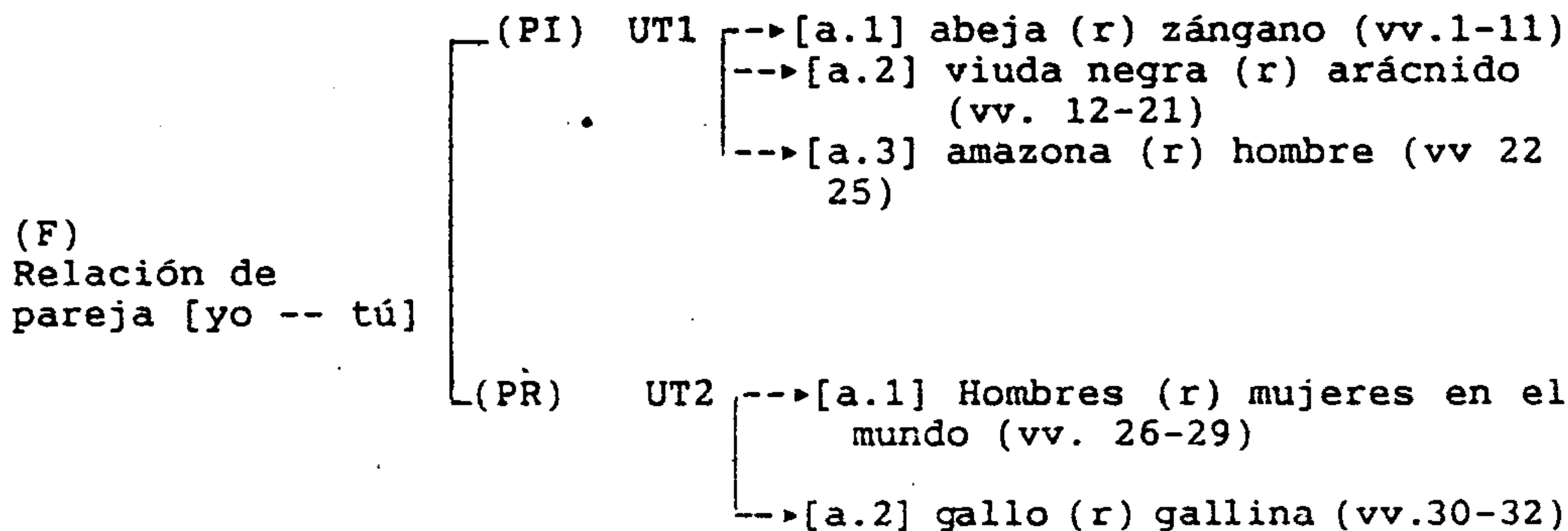


En el plano irreal la relación de pareja se realiza de tal forma que el sujeto poemático yo tiene un rol de dominación, el

cual se expresa principalmente en el sexo. Mientras, el otro sujeto poemático asume el rol de subordinación.

Posteriormente se llega al plano real en el que la relación es totalmente opuesta: el sujeto poemático tú es el dominador y el yo, desempeña el rol de subordinación. Debe señalarse que el sujeto poemático yo se colectiviza a través del señalamiento de localización y el matiz dramático del verso: "triste gallinero".

b) Esfera de la extensión



(F)= foco (r)= relación

En el plano irreal hay una sola unidad temática dividida en tres sub-unidades que presentan la sustitución del sujeto poemático yo por hembras -en 2 sub-unidades- y por una mujer mitológica. Les da cohesión la posición de dominación sexual de sus roles.

Luego hay una transición al plano real que se hace efectiva en la primera sub-unidad de la segunda unidad temática. En esta sub-unidad se hace una localización (mundo) y dentro de ella, la relación entre hombres y mujeres. La segunda sub-unidad presenta de nuevo la relación -natural y animal- de gallo y gallinas, donde el sujeto poemático tú pasa a ejercer el rol real de dominación.

c) Esfera de jerarquización

Plano Irreal

UT1

↑ Si yo fuera abeja reina
 adormecida entre doradas mieles,
 que alimentaran incesantes
 mi tremenda fecundidad,
 después del múltiple [a.1]
 y dulce orgasmo,
 satisfecha la enorme voracidad
 de mi promiscuo cuerpo,
 y tú fueras zángano pasajero
 o asexuada abeja obrera

	←	a mi servicio,	→	
		o si yo fuera "viuda negra" ermitaña en mi tela de plata, que ansiosa de cópula y urgida de fecundidades soltara mi erótico perfume		[a.2]
UT2		para atraerte incauto y rijoso hasta el coito anestésico, en el que te devorara para adquirir tu fuerza y quedarme sola y sin amo,		
	←		→	
		o si yo fuera antigua amazona casta liberada de carnales ansias		[a.3]
UT3		o cazadora de hombres al azar para satisfacer ineludible instinto,		
	←		→	
		quizás podría creer que este mundo donde hombres y mujeres nos buscamos		[a.1]
Plano Real		para aparejarnos,		
	←		→	
UT2		no sea sólo un triste gallinero donde únicamente se alza		[a.2]
	↓	el quiquiriquí del gallo.		

En un primer nivel hay una función de contraste entre ambos planos. En el plano irreal hay una reiteración de relaciones de pareja que cumplen con una función de ampliación: las relaciones de pareja en la naturaleza tienden a ser de dominio sexual entre los sujetos poemáticos. De esa relación de dominación toma ventaja en este caso el actor lírico yo. En el plano real la relación de dominación entre sujetos poemáticos se da a la inversa.

5.3.3 La que cocina

Injustificado llanto

El humo en los ojos
y el picor de la cebolla
hacen llorar... Es cierto.
Pero, yo no comprendo
por qué pasada la irritación
aún sigo llorando
sin poder contenerme
ni por qué aún me nacen
amargos sollozos
entre el llanto.

Asustada de mí misma
fui al psiquiatra
para analizarme
porque no hay razón

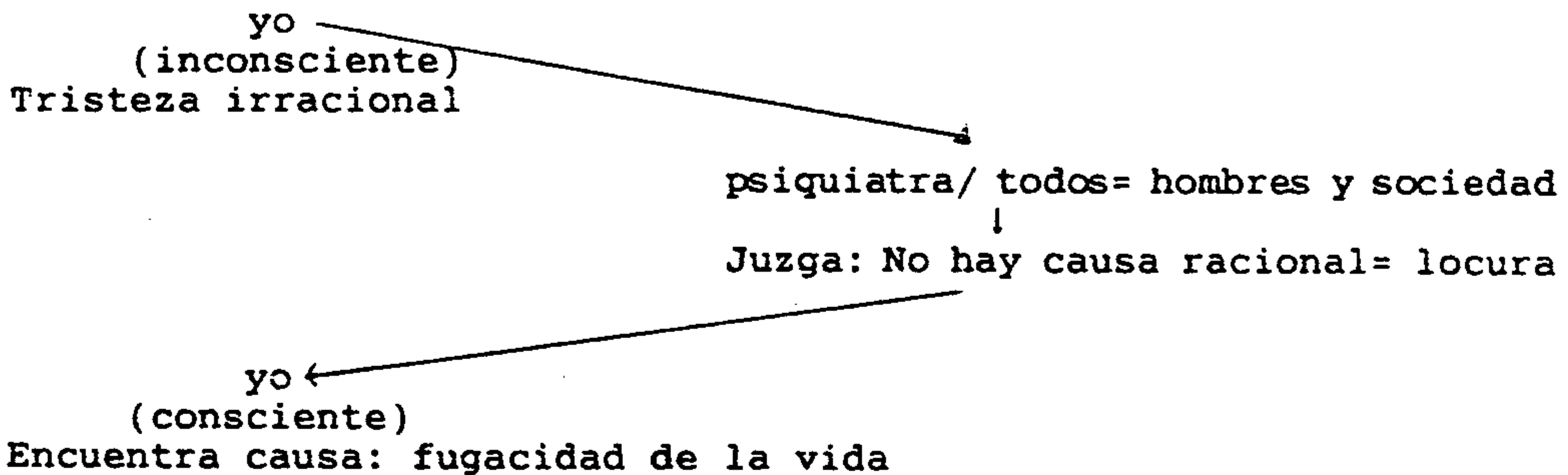
GUATEMALA

para semejantes llantos,
y el sabio,
tras auscultarme cuerpo y alma
dictaminó -igual que todos-
que algo de loco hay
en mis injustificadas reacciones.

Silenciosa volví, ayer,
a mi cocina,
y, preocupada vigilando
los guisos, vi
sobre el vapor que coronaba
la tapadera humeante
de una olla,
reflejarse mi vida:
fugaz y sin huellas,
y comprendí de pronto
¡muy claramente!
la causa inconsciente
de mi incomprendido llanto.

a) Esfera de la representación

El tema que se identifica es la fugacidad de la vida cuando no existe realización personal. Los sujetos poemáticos son dos: el yo y un psiquiatra. Existe un motivo que va paralelo al eje temático que es el llanto. El diseño de texto entre los actores líricos es el siguiente:



El eje temático es la fugacidad de la vida con un motivo paralelo que le da continuidad: el llanto, y una localización espacial definida: cocina.

Básicamente hay dos sujetos poemáticos: el yo en un primer estado inconsciente que experimenta la emoción irracional y busca ayuda en un psiquiatra, el otro sujeto poemático. El psiquiatra representa la opinión de "todos", es decir, de una sociedad

patriarcal. Este actor lírico juzga al yo inconsciente y lo condena a la locura, por falta de comprensión.

Luego el actor lírico yo experimenta un segundo estado: el de la consciencia, en el que encuentra la causa más profunda de su emoción.

b) Esfera de la extensión

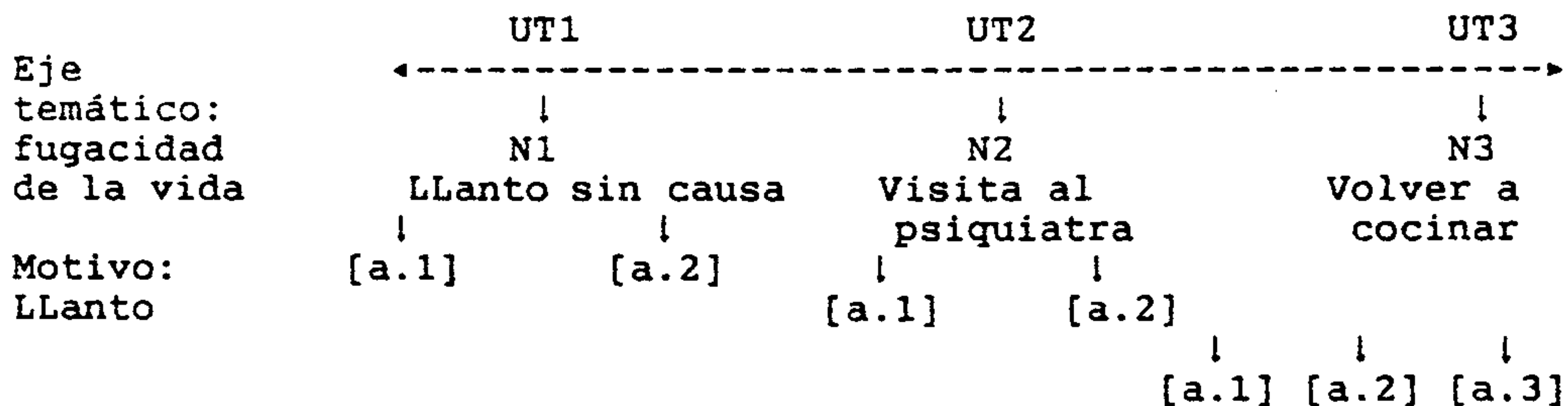
Las unidades temáticas que se pueden señalar son tres:

UT1 LLanto sin causa [a.1] acción + consecuencia (vv. 1-3)
 mientras cocina [a.2] sujeto + matización
 dramatizadora (vv. 4-10)

UT2 Visita al psiquiatra [a.1] sujeto + desplazamiento (vv.11-15)
 [a.2] sujeto + acción + juicio (vv.16-20)

UT3 Volver a cocinar [a.1] sujeto + desplazamiento + localización
 espacio temporal (vv. 21-22)
 [a.2] Observación (vv. 23-27)
 [a.3] Hallazgo de la causa (vv. 28-33)

El diseño de articulación que se deriva es el siguiente:



Dado que existe un solo eje temático, no hay posibilidad de realizar la esfera de la jerarquización, ya que ésta sólo se realiza si se identifica un foco y uno o varios complementos. Es posible señalar que en lo que se refiere al punto de partida y de llegada -la cocina- se da una evolución circular. Además de ello, es en los menesteres culinarios donde se inicia la explosión emocional y donde se encuentra la causa: la vida del actor lírico es como el vapor que sale de la humeante olla: "fugaz y sin huellas".

5.3.4 La que recuerda

Documento indestructible

Rompecabezas que nunca
volverá a armarse;
hecha pequeños trozos
que apenas se adivinan
entre recibos, cuentas
y apuntes rotos,
en la canasta de papeles,
tu carta es:
anulado testimonio
de una servidumbre
que fue muerte lenta;
documento afrentoso
de la amarga verdad
de mi claudicante historia.

Tu carta
indefensa, ahora,
asesinada por mi mano,
es tan poca cosa ya
que me enternecería mirarla
irreparablemente muerta
si no fuera
porque dentro,
su perfidia imborrable
no puedo romper,
como hice
con la de este papel
blanco e inocente.

a) Esfera de la representación

Este poema aborda una vez más el tema de la relación de pareja. El diseño textual que se advierte es el siguiente:

Pasado- Yo - - - - / - - - - - Tú
 ↓
Presente- carta/testimonio de la relación

A1: Yo -- destrucción de carta (+)
A2: Tú -- intencionalidad de la carta (-)
Motivo: Carta --- Testimonio / Papel blanco e inocente
 ↓ ↓
 muerte (-) (+)

La carta es testimonio de una relación de pareja que se dio en

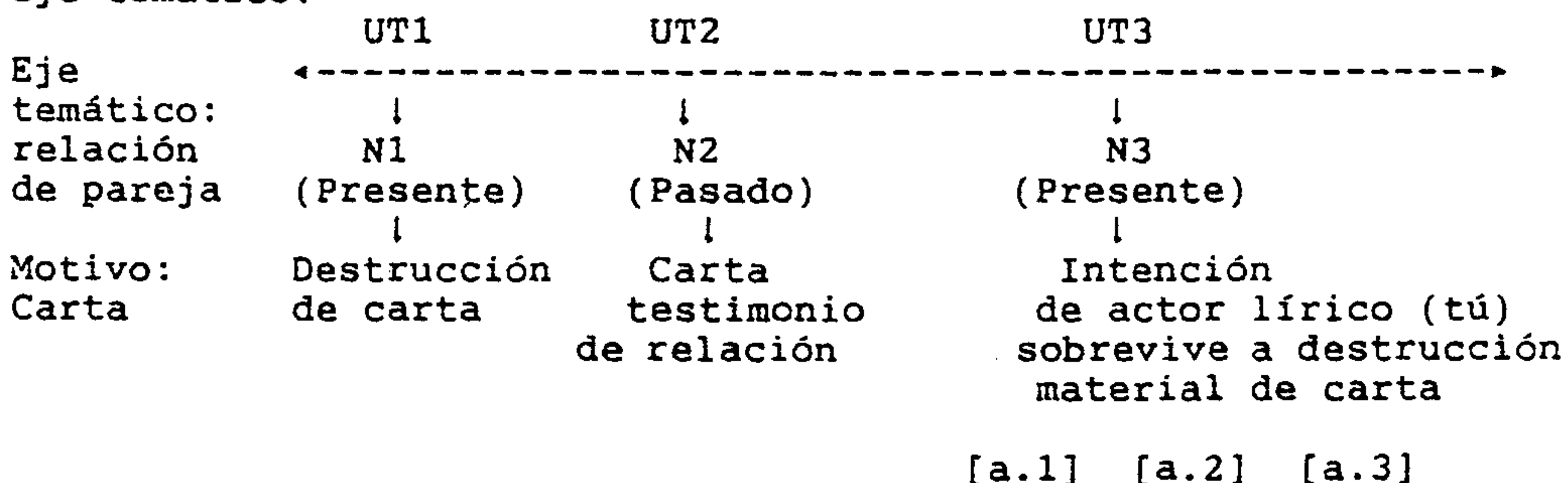
en pasado entre los sujetos poemáticos. La carta trae al presente del yo poemático el recuerdo de la relación de pareja.

b) Esfera de la extensión

Se identifica un eje temático que es la relación de pareja y un motivo continuo que es la carta. De ello se desprenden tres unidades temáticas:

- UT1 (Presente) * Objeto destruido, desechado = basura (vv. 1-7)
- UT2 (Pasado) * Sujeto + asignación de simbolismo (-) (vv. 8-14)
- UT3 (Presente) * Simbolismo sobrepasa existencia material (-)
 - [a.1] Objeto + matización dramaturgizadora (vv. 15-20)
 - [a.2] Sujeto + intencionalidad (vv.21-24)
 - Objeto - intencionalidad (vv.25-27)

De esto se desprende un diseño de articulación que no tendrá esfera de jerarquización dado que no se identifica un foco sino un eje temático:



La intención de la carta presenta una relación destructiva de dominador (tú) ----- subordinada (yo) que se expresa de diversas formas: "servidumbre/ que fue muerte lenta;/ (...) amarga verdad/ de mi claudicante historia". De nuevo la relación entre pareja no es satisfactoria, ni equitativa.

5.3.5 La que se hermana

Rescate

"Ya vendrá un viento fuerte
que me lleve a mi sitio"
León Felipe

En el camino de los vientos

espero.
Bajo el ancho cielo,
mar adentro,
con las velas tendidas,
espero.

Porque has de venir
"viento fuerte"
y yo estaré presta
para el tormentoso viaje
-timonel alerta-
que no pierda tu rumbo
viento rescatador
de inmovilidad de siglos.

a) Esfera de la representación

El tema es la esperanza por el cambio que puede darse. El diseño textual que se identifica es el siguiente:

Foco - A1: Yo ---- espera (+) al viento
Complemento - A2: Viento ---- vendrá (+) por sujeto poemático

El sujeto poemático yo se encuentra a la espera, preparada, presta y se muestra como objeto de salvación. El viento representa la esperanza de desplazamiento así como el sujeto de salvación: el salvador, el rescatador. El viento llevará a su destino al sujeto poemático yo.

b) Esfera de extensión

UT1 - Yo --- Localización + actitud (vv. 1-6)

UT2 - Viento fuerte --- [a.1] Desplazamiento + encuentro sujeto
(vv.7-12)
[a.2] Simbolismo + desplazamiento (vv. 13-14)

En la primera unidad temática existe la preponderancia del yo, quien describe su ámbito y la actitud de espera. En la segunda unidad aparece el otro sujeto poemático, del que el yo expresa certeza y establece su disposición de dejarse llevar (primera sub-unidad). En la segunda sub-unidad se asigna el simbolismo del viento con respecto al sujeto poemático yo.

El diseño de articulación es éste:

[P]
↓
Yo (foco)
↓
UT1 (vv. 1-6)

Viento fuerte (C)-----> Destino - cambio
↓ [a.2] (vv. 13-14)
UT2 (vv. 7-14)
↓
[a.1]
(vv. 7-12)

c) Esfera de jerarquización

UT1
Marco

↑ En el camino de los vientos
espero.
Bajo el ancho cielo,
mar adentro,
con las velas tendidas,
espero.
↓

UT2
Ampliación

↑ Porque has de venir
"viento fuerte"
y yo estaré presta [a.1]
para el tormentoso viaje
-timonel alerta-
que no pierda tu rumbo
← viento rescatador [a.2]
↓ de inmovilidad de siglos

La unidad temática uno es el foco temático y tiene una función de marco que se amplía y cobra un significado más profundo con la unidad temática dos.

6. VALORACION CRITICA

Una de los desafíos más grandes que puede enfrentar el/la artista es convertir la ideología en arte. De ahí que el panfleto sea útil, pero estéticamente nulo. Y de ahí, también que existan obras que se convierten en banderas ondeadas por seguidores y fanáticos y que aún así, sobrevivan al tiempo y a la historia. Este último fenómeno, el menos frecuente, es el que ocupa el espacio de este acercamiento crítico.

Uno de los factores que inciden en la perdurabilidad y universalidad de una obra es la autenticidad, ese haber vivido y creído en lo que se expresa. Esa marca que no escapa de la identificación entre obra y lector/a. Es ésta una de las características que atrapa en Las Voces Silenciadas de Luz Méndez de la Vega. Los poemas responden a una vivencia personal que encuentra puntos de contacto en cualquier lectora y que develan un mundo vedado al lector, por puro diferente proceso de socialización. Lo evidente se desgaja en sus raíces más profundas para mostrar las causas de la "normalidad", los "porqués" de lo cotidiano, todo a través de una mirada feminista:

(...)

Porque soy mujer
me quieren virginal y casta
aunque sea hecha
de la misma carne.

(...)

Porque soy mujer,
me quieren
Venus Afrodita
bella y joven siempre
cual Miss Universo.

Porque soy mujer
pretenden
medir por iguales
mis débiles fuerzas
con pobre cerebro.

Absurdos tremendos
que quieren
a falta de pruebas
tomemos por dogmas
como irrefutables,

sólo...

Porque soy mujer

Porque soy mujer
¡Y sólo por eso!

(13: 130)

La autora recurre a la relación más humana y común que cualquier ser humano vive durante su existencia: la relación de pareja. Punto acertadísimo del cual partir, porque atañe a cualquier ser humano, de tal manera que muchos y muchas reflejarse en la tragedia de una historia que se repite minuto a minuto, y en la que sólo varían los nombres y las personalidades. La relación de pareja como relación de poder, he allí el punto central de cohesión en el poemario. Existirá amor, existirán papeles, hijos, obligaciones y sacrificios y a través de todos ellos se manifestará el poder. Ese que, por medio de un proceso de socialización ampliamente aceptado para el sostenimiento armonioso de las sociedades en el mundo, establece que el hombre es el dominador, es decir, el fuerte, macho, intelectual, proveedor, mientras la mujer es subordinada, es decir, débil, dependiente, sacrificada, tonta:

"Mujeres jardineras
agotadas y sombrías
que tras ir de pie
en el colectivo;
hacer las colas de compras
y recoger a los niños,
regresan a casa
a servir al marido
-obrero como ellas
de jornada completa-
que las espera
bebiendo cerveza,
mientras escucha la radio
o mira el televisor
que compraron
- a larguísimos plazos-
con el salario de ambos."

(13 : 118)

Todos y cada uno de los escollos que estos roles implantan en una relación se describen con una nueva voz y una nueva mirada. Una voz que evoluciona desde la represión y autocensura (La que calla) hasta la denuncia y la solidaridad (La que se hermana). Una mirada que se reconoce para algo más que compadecerse, y que puede encontrar la liberación en la propia expresión poética:

"Porque has de venir
"viento fuerte"
y yo estaré presta
para el tormentoso viaje

-timonel alerta-
que no pierda tu rumbo
viento rescatador
de inmovilidad de siglos."

(13 : 131)

Otro de los logros de este poemario reside en convertir en poesía el trabajo doméstico y más específicamente, la tarea de cocinar. Pero no se debe pensar en una loa al sacrificio doméstico, sino en el señalamiento del símbolo de opresión que la cocina ha significado a través de la historia de miles de mujeres:

"Blancas o de colores
o sórdidas enhollinadas,
nubladas por el tufo
y los asfixiantes humos
de los fogones,
las cocinas, también son
tiránicas cárceles,
territorios de reserva
para la más extensa
de las discriminaciones
que nos marcan
por el sello de una vulva
y la prominencia de unos senos."

(13 : 82)

La cocina, espacio tradicionalmente asignado a las mujeres como propio, es desenmascarado, ya que representa uno de los servicios que mejor demuestra la función reproductora de la fuerza de trabajo que las mujeres desempeñan para las economías de todo el mundo.

La expresión poética no se limita a exponer los diversos roles tradicionales, opresivos y subordinados que la voz poética y las mujeres en general han asumido; también, devela el sustrato más humano, profundo y esencial de las mujeres: los sueños, las necesidades totalmente humanas y terrenales, el valor, la ternura y la inteligencia. Con ello jamás se pretende idealizarlas, solamente sacarlas "del molde" que la sociedad ha impuesto y brindarles una condición sencillamente humana.

El poemario aborda la problemática de género especialmente desde la condición de clase social, aunque hay un poema que ya aborda la condición étnica. Esto último representa una preocupación adelantada al tiempo, ya que no es hasta años más recientes que en Guatemala se ha tomado en cuenta dicha categoría con seriedad.

En Las Voces Silenciadas la autora rompe parcialmente con las imágenes y motivos constantes en otros poemarios: existen menos

elementos naturales, menos recurrencia a imágenes arquetípicas. Se mantiene, eso sí, el verso y la imagen pulidos, impecables, que evocan inequívocamente lo clásico español, con la pureza de lenguaje y forma:

"Distantes geografías
de cuerpos y lugares
en quebrados calendarios
sin retorno.
Amadas cosas que perdí
por las que alzar podría
tempestades de sollozos
sobre oleajes de llanto."

(13 : 97)

Este es otro elemento importante para que lo poético-estético no pierda ante la ideología. El cuidado de las imágenes es evidente, la metáfora fluye sin tropiezos, el ritmo bordea sin esfuerzo:

"Sobre la dulce bahía
de mi cuerpo,
marinero viento,
haces crecer
la traslúcida ola
verdeazul
de los sueños,
que al inevitable
encuentro
de la dura costa
se quiebra
en espuma y reflejos."

(13 : 25)

Varios poemas tienen el título en latín. Esto demuestra en primer lugar, la cultura clásica de la autora; y en segundo lugar, la ruptura con la tradición, especialmente, religiosa. La religión y la iglesia cumplen su propia función en la desigualdad entre géneros y esto no es ajeno al poemario. También en este punto, el poemario coincide con otros: existe una postura crítica y antirreligiosa.

Así se reconoce a Luz Méndez de la Vega en este poemario: equilibrada, crítica, clásica, auténtica y universal. Una poetisa feminista dispuesta a decir su palabra, a develar la verdad a pesar de la controversia, a construir puentes poéticos que unan su realidad femenina con la colectiva, con la social, con aquellos y aquellas que comparten la lucidez de su voz poética.

7. CONCLUSIONES

1. Las voces silenciadas es un poemario elaborado por la autora de manera explícita e intencional dentro de la corriente feminista. La comparación con otros poemarios demuestra dicha intencionalidad.

2. Se hace evidente la preferencia de la autora por recursos retóricos como los signos de indicio. Esto responde, en principio, a que este poemario presenta un discurso que pretende develar la subordinación a través de la poesía. Esto influye para que el abordaje de la temática sea sutil y en ello, los signos de indicio cumplen con su función a cabalidad.

3. Se recurre frecuentemente a un esquema en la actorialización poética: dominador <-----> subordinada. En este esquema la voz poética asume el rol de subordinada y el otro actor poemático es el dominador. Varias construcciones poemáticas se basan en este esquema, lo cual demuestra el interés por la relación entre géneros. Una relación que se enfoca básicamente hacia lo sentimental o emocional, y la visión para abordarlos es feminista.

4. Los poemas de Las Voces Silenciadas muestran una tendencia marcada a demostrar las relaciones de género desde la perspectiva de clases sociales, pocas veces se aborda la de etnias, esto responde en buena medida a la vivencia de la propia autora.

5. La ironía y el sarcasmo son recursos frecuentes como formas de demostrar la irracionalidad de los prejuicios y de lo que se cree "normal y cotidiano". La ironía descubre la ridiculez y el absurdo de lo que se ha tenido como tradicional y socialmente aprobado en las relaciones de género. Ataca principalmente, la falsedad de dogmas y creencias (filosóficas) religiosas y científicas) difundidas y esgrimidas por el sistema patriarcal.

6. Existe una progresión temática en las cinco partes del poemario, que va desde el simple reconocimiento de la opresión y la imposibilidad de cambio, hasta la actitud de denuncia, de solidaridad con otras mujeres y de disposición a transformar la situación. Esto demuestra la unidad del poemario.

7. Las voces silenciadas presenta una variedad distinta de elementos y motivos poéticos con respecto a otras obras de la misma autora. Dicha diferenciación se justifica por el feminismo de los poemas. Ha sido constante en la autora su preferencia por metaforizar a partir de la naturaleza, de los elementos arquetípicos. Aunque dichas características no son

eliminadas totalmente, Las Voces Silenciadas muestran nuevos motivos: la cocina, la casa, el trabajo doméstico, la maternidad. Dichos motivos no se vuelven a repetir con tanta frecuencia en las producciones literarias de esta autora publicadas hasta ahora.

8. Los objetivos planteados al inicio del estudio se lograron gracias a la utilización de la "nueva retórica" planteada por Carlos Bousoño. Esta facilitó la identificación de recursos continuos en el texto, así como los niveles de elaboración. Esto se logró sin descomponer el poema de tal forma que se convierta en una estructura irreconocible o en la que la poesía ha sido eliminada. Esta es una de las ventajas de dicho procedimiento: permitió un análisis que respetó la esencia poética.

9. El procedimiento seleccionado del método de Arcadio López-Casanova permitió alcanzar otro de los objetivos planteados en el estudio. Se establecieron las más importantes relaciones y sus niveles a partir del tema. Se dio una recreación de los motivos, los actores y su evolución dentro del poema al crear esquemas que visualizan dicha conjunción.

10. La combinación de los procedimientos de Bousoño y López Casanova respondió a la necesidad de brindar un equilibrio analítico a la crítica de Las voces silenciadas. Dicho equilibrio consistió en hacer un análisis objetivo que respetara la subjetividad propia de la lírica.

INSTITUTO VECES
DE GUATEMALA

8. BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética : Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. Madrid : Gredos, 1952.
2. GOMEZ, Rubí de María. "Reflexiones en torno al ser y el hacer de la mujer". En Revista Nueva Sociedad, El lugar de la Mujer. Venezuela : Nueva Sociedad, 1995. No. 135, Enero-febrero.
3. GONZALEZ B., Maruja. ¿Qué es el feminismo? : Breve historia y aproximación teórico-política. México : EMAS, 1989.
4. HERNANDEZ, Iduvina [et.al]. "Marginadas y agraviadas". En Crónica. Guatemala : Anahté, 1994. Año VII, No. 347, 14-20 de octubre. Págs. 19-24.
5. HICKS, David. Educación para la paz : cuestiones, principios y práctica en el aula. Madrid : Ed. Morata, 1993.
6. JORNADAS FEMINISTAS. Guatemala : La mujer guatemalteca. (Sin datos editoriales).
7. LIANO, Dante. La crítica literaria. Guatemala : Editorial Universitaria, 1980. Colección Textos, Vol. 8. 103 pp.
8. LOPEZ-CASANOVA, Arcadio. El texto poético : Teoría y metodología. Salamanca : Ediciones Colegio de España, 1994.
9. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. Antología Poética. Guatemala : Ed. Artemis-Edinter, 1994. Colección Ayer y Hoy.
10. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. 1995. Curriculum Vitae. Guatemala. Facultad de Humanidades. (Material proporcionado durante la entrevista personal).
11. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. De las palabras... y la sombra. Guatemala : s.e., 1984.
12. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. Eva sin Dios. Guatemala : (Sin datos editoriales).
13. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. Las Voces Silenciadas. Guatemala : Ed. RIN-78, 1985.
14. MENDEZ DE LA VEGA, Luz. Tríptico: Tiempo de Amor, Tiempo de llanto y Desamor. Guatemala : Ed. Marroquín Hnas., 1980.
15. RIUS. La revolución femenina de las mujeres. 10 Ed. México : Ed. Grijalbo, 1979.

16. RODAS, Ana María. 1996. "Eva sin Dios". En Magazine 21. Guatemala. (Guatemala) no. 139 (3) 14/01/1996.

17. SALAZAR, Betzabé. Movimiento de mujeres y feminismo. México : Centro de Estudios Integrados de Desarrollo Comunal (CEIDEC), 1993. 17 Págs.

ANEXO I

Biografía de la autora

Nació en 1919, en la Ciudad de Guatemala. Mujer de clase alta y considerada de las más bellas, piensa que su conciencia feminista se despertó a raíz de un fracaso matrimonial. Es licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, con estudios de Post-grado en la Universidad Complutense de Madrid y en la USAC. Es miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

Estudió arte y cultura españoles en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (1962-1963). Fue invitada por los gobiernos de Francia, Alemania, España, Italia para realizar, en varias oportunidades, estudios sobre el arte y cultura de esos países.

Ha desempeñado los siguientes cargos: Profesora Principal (por oposición) del área de Literatura Española en la Facultad de Humanidades de la USAC y de la cual está jubilada. Catedrática de Lengua Española y Literatura en las facultades de Ciencias Jurídicas y Sociales, Ingeniería, Agronomía, Escuela de Psicología, Escuela Centroamericana de Periodismo, Escuela de Verano, Escuela de Vacaciones, Estudios Generales y Cátedras Integradas.

También ha impartido cursos y cursillos de Literatura y Lenguaje en la Universidad Rafael Landívar, Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica, Asociación de Periodistas de Guatemala, Cámara Guatemalteca de Periodismo, Asociación de Mujeres Escritoras y Periodistas. Actualmente imparte cursos particulares de Poesía y Teatro Español y Universal.

Es miembro de la Asociación de Periodistas de Guatemala y de la Asociación de Mujeres Periodistas de Centroamérica -Capítulo Guatemala. Actualmente es columnista del diario Siglo Veintiuno y de la revista Crónica. Fue Directora del Suplemento Cultural La Hora durante doce años. Columnista del diario El Gráfico, La Nación y El Liberal Progresista. Colaboró también en El Imparcial, Prensa Libre, Diario de Centroamérica y múltiples revistas.

Juntamente con Manuel José Arce y Carlos Zipfel, Luz Méndez de la Vega publicó en 1954, el suplemento "Desvelo, trino y cimienta" del Diario de Centroamérica. En él aparecieron sus primeros poemas, bajo el seudónimo de Lina Marqués. Con ellos y Matilde Montoya fundaron el grupo de Teatro de Humanidades. También fue cofundadora del Grupo de teatro GADEM y en ambos trabajó como primera actriz.

Ha participado en numerosos congresos, foros, mesas redondas,

debates, conferencias, etc. sobre temas diversos especialmente literarios, culturales, políticos, feministas, etc. en Guatemala y en el extranjero.

Tanto Manuel Galich como Manuel José Arce fueron definitivos en su trayectoria literaria. Galich era su maestro de literatura y fue el primero en expresarle que escribía muy bien, tanto que si distribuía lo escrito en la página, se convertía en poesía. Con Manuel José Arce aprendió a depurar y pulir sus poemas, además de compartir una actitud de feroz autocrítica.

Obras

- 1979 Eva sin Dios. Poemas.
- 1980 Tríptico: Tiempo de amor, Tiempo de llanto y Desamor. Poemas.
- 1984 De las Palabras y la Sombra. Poemas. Premio 15 de Septiembre
- 1985 Las voces silenciadas.
- 1991 Tres rostros de mujer en soledad: Una mariposa en la ventana, Sesión urgente y Aquel vestido de terciopelo y encaje. Teatro.
- 1994 Antología poética. Selección de poemas y otros inéditos.
- 1995 El autor Voz Viva. Casete del Ministerio de Cultura.

Antologías

Con selección, prólogo y notas críticas sobre poetas guatemaltecos, de las que es autora:

- 1978 Flor de varia poesía. Antología de poetas humanistas.
- 1984 Poetisas desmitificadoras guatemaltecas.
- 1986 La poesía del grupo Rin-78.

Ensayos

- 1962 "Estudio de los manuscritos de los Romances a la Pasión de Lope de Vega y Carpio, recogidos por el Santo Oficio de la Nueva España en el año de 1613".
- 1972 "Aproximación de dos mundos: Quevedo y Bécquer".
- 1974 "Estética y poesía de Petrarca".
- 1975 "La Mujer en la literatura y los libros de texto".
- 1977 "El Señor Presidente y Tirano Banderas".
- 1978 "Características del estilo de Galdós y su influjo en la novela guatemalteca".
- 1979 "La poesía de Eugenio Montale".
- 1981 "Lenguaje, religión y literatura como deformadores de la mujer y la cultura".
- 1982 "La mujer en las obras de José Milla".
- 1983 "Influjo de la Revolución Francesa en el pensamiento femenino".
- 1985 "Los estilos literarios en el tiempo de Bolívar".
- 1989 "Sencillez y complejidad de La casada infiel de Lorca".
- 1989 "Los manuscritos coloniales de la poesía amorosa inédita en el Archivo General de Centroamérica".
Boletín de la Academia Guatemalteca de la Lengua
- 1990 "De Manrique y Garcilaso a Brañas y Eduardo Carranza".

1990 "Isabel de los Angeles Ruano: La cantadora".

Otros de sus ensayos han aparecido en la Revista Humanidades de la Facultad de Humanidades de la USAC, en la Revista Encuentro del Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica, Revista Cultural del Ejército, Revista del Organismo Judicial y otras.

Obra inédita

Toque de queda : poemas bajo el terror.

Helénicas y Epigramas a Narciso.

Teatro colonial de Guatemala : Sor Juana de Maldonado y Paz.

Prólogos

Cuentos psicoeróticos de Mario Alberto Carrera.

Casa de curas y otras locuras de Francisco Albizúrez Palma.

Poesía de Alaíde Foppa.

Ecos de casa vacía de Carmen Matute.

Leyendas de Guatemala de Miguel Angel Asturias

El Papa Verde de Miguel Angel Asturias.

Premios y Homenajes

* Premios de la Asociación de Periodistas de Guatemala APG para rama crónica:

1978 Primer premio "Bernal Díaz del Castillo"

1976 y 1977 Premio "José Milla y Vidaurre"

1978 Premio "Alberto Velázquez"

* 1979 Plaqueta de la Universidad Popular. XVI Festival de teatro

* 1981 Medalla al mérito artístico APG

* 1983 Galardón "Francisco Méndez"

Oro lírico TGW

* 1987 Homenaje y plaqueta "Patronato de Bellas Artes-Letras"

* 1989 Homenaje y Plaqueta "Unión de mujeres periodistas de Centroamérica y Panamá.

* 1990 Primer premio APG "Bernal Díaz del Castillo"

* 1991 Plaqueta Academia Arte Dramático de la Universidad Popular.

* 1992 Medalla Oficina Nacional de la Mujer.

* 1994 Premio "Revista de Naciones" de la Sociedad Dante Alighieri por su labor literaria.

* 1994 Galardón de la Victoria. El Agora. Alianza Francesa.

* Figura en la Galería de Honor "Gente de teatro" de la Universidad Popular.

* 1995 Premio Nacional de Literatura 1994. Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

* Ha recibido más de un centenar de diplomas y pergaminos de honor al mérito por distintas instituciones.

ANEXO II

GLOSARIO

- Desplazamiento calificativo:** Consiste en la cesión de atributos acaecida en cierto objeto con respecto a sus partes. Esta donación puede darse de dos maneras: de una parte a otra del mismo objeto o entre una de esas partes y el todo.
- Expresiones abreviadas:** Sugieren una carga de significación de mayor cuantía que la lógicamente expuesta, pero completando la dirección conceptual que ésta inicia. Las dos significaciones que una son de naturaleza idéntica y una de ellas completa a la otra.
- Imagen visionaria:** Esta imagen se opone a la imagen tradicional. Conlleva la similitud física y emocional entre dos planos y su identidad es totalmente irracional e intuitiva.
- Signos de indicio:** Consisten en la insinuación velada de algo que permanece oculto. Este es un procedimiento que se puede identificar a partir de Verlaine y que expresa una postura antirromántica de la época.
- Signos de sugestión:** Son los motivadores más frecuentes del símbolo bisémico y generalmente repiten un mismo significado irracional, al cual se le puede llamar "fenómeno de la reiteración".
- Símbolo:** En éste, a diferencia de la imagen visionaria, no existen dos objetos materiales conjugados sino llegan a formar uno sólo. También se le llama símbolo monosémico.
- Símbolo bisémico:** Conjuga el plano real de lo que se dice aunándole otra significación más. En algunas ocasiones en este símbolo se unen dos significados totalmente contrarios que llegan a formar, de manera sintética, un todo.
- Superposición:** Para Carlos Bousoño, la metáfora es un fenómeno de superposición, pero la superposición no se agota en la metáfora. Debido a ello es que hay superposiciones

temporales, espaciales, significacionales, situacionales y metafóricas.

Superposición espacial: Conjuga dos lugares distintos y muchas veces incluye, además, la temporal.

Superposición significacional: Se emplea una palabra o sintagma que "mira hacia dos horizontes de significación", pero éstos no son vagos, sino perfectamente definidos y son entre sí de naturaleza completamente diversa.

Superposición situacional: Se da la visión simultánea de dos situaciones diversas, una de ellas real y la otra ilusoria. En la

Superposición temporal: Supone la conjunción de dos tiempos distintos.

Visión: Es la atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto. La diferencia entre ésta y la imagen visionaria radica en que mientras en la imagen visionaria un ser fantástico desplaza a otro de la realidad, en la visión cierta cualidad fantástica sustituye el puesto de otra que es realmente propiedad del objeto.